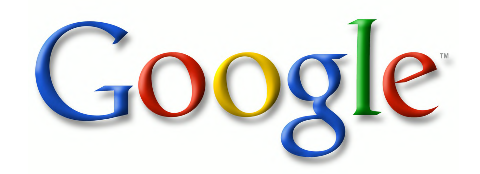
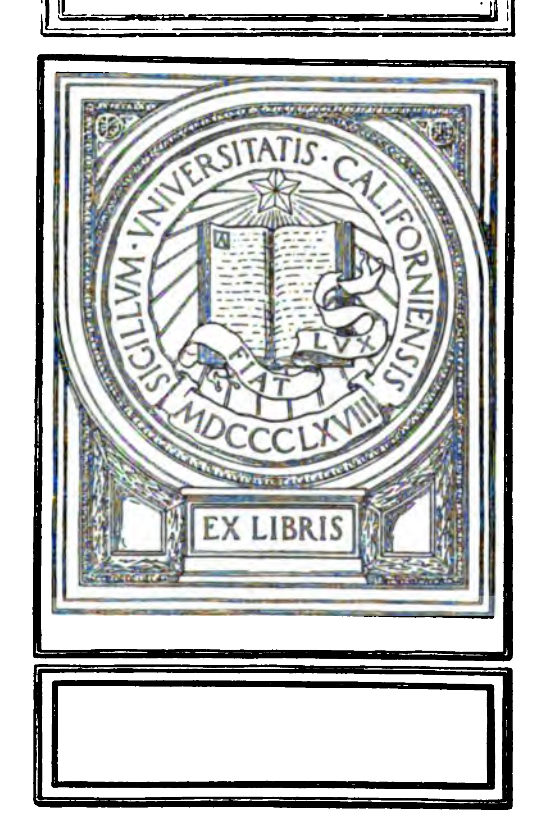
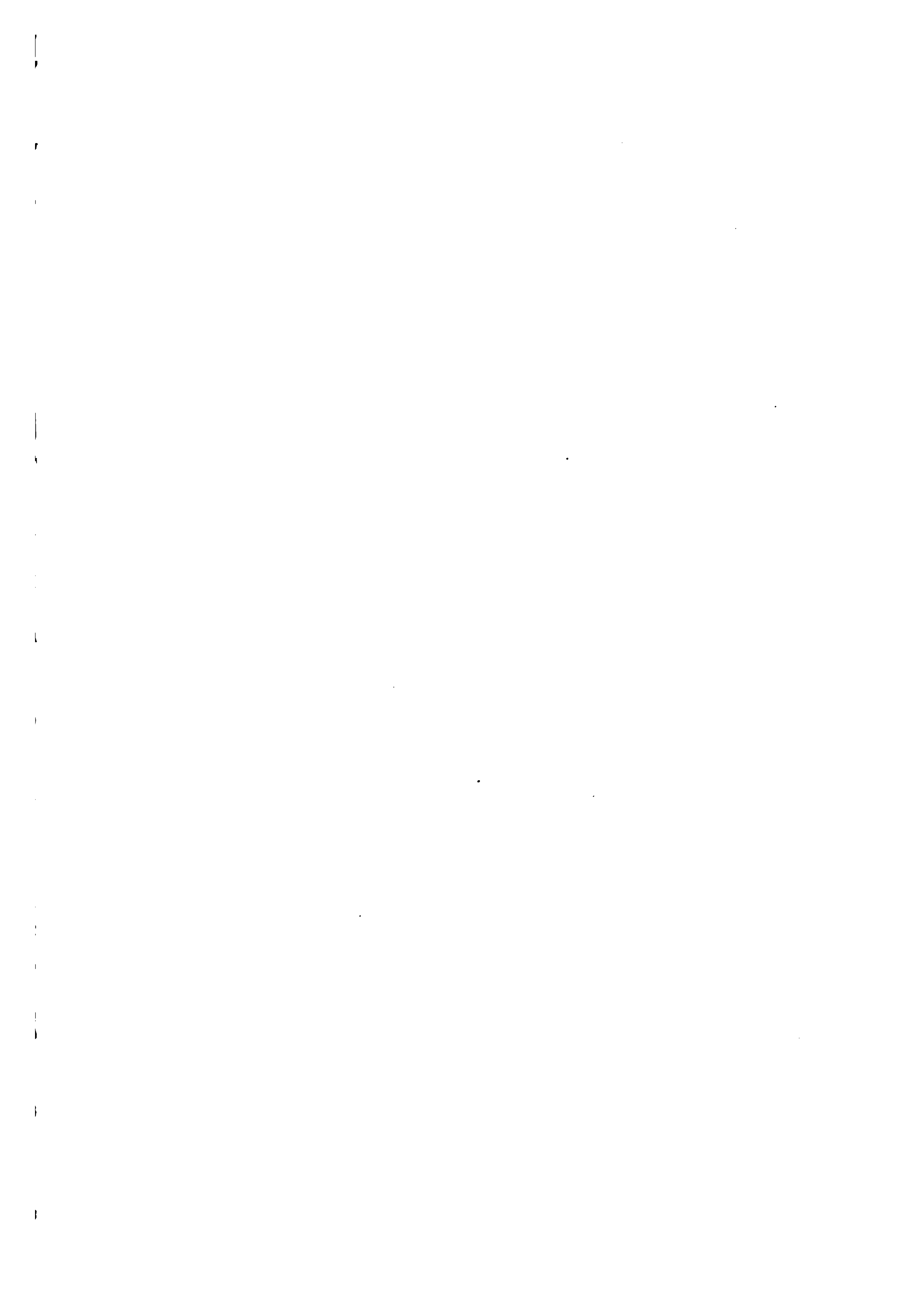
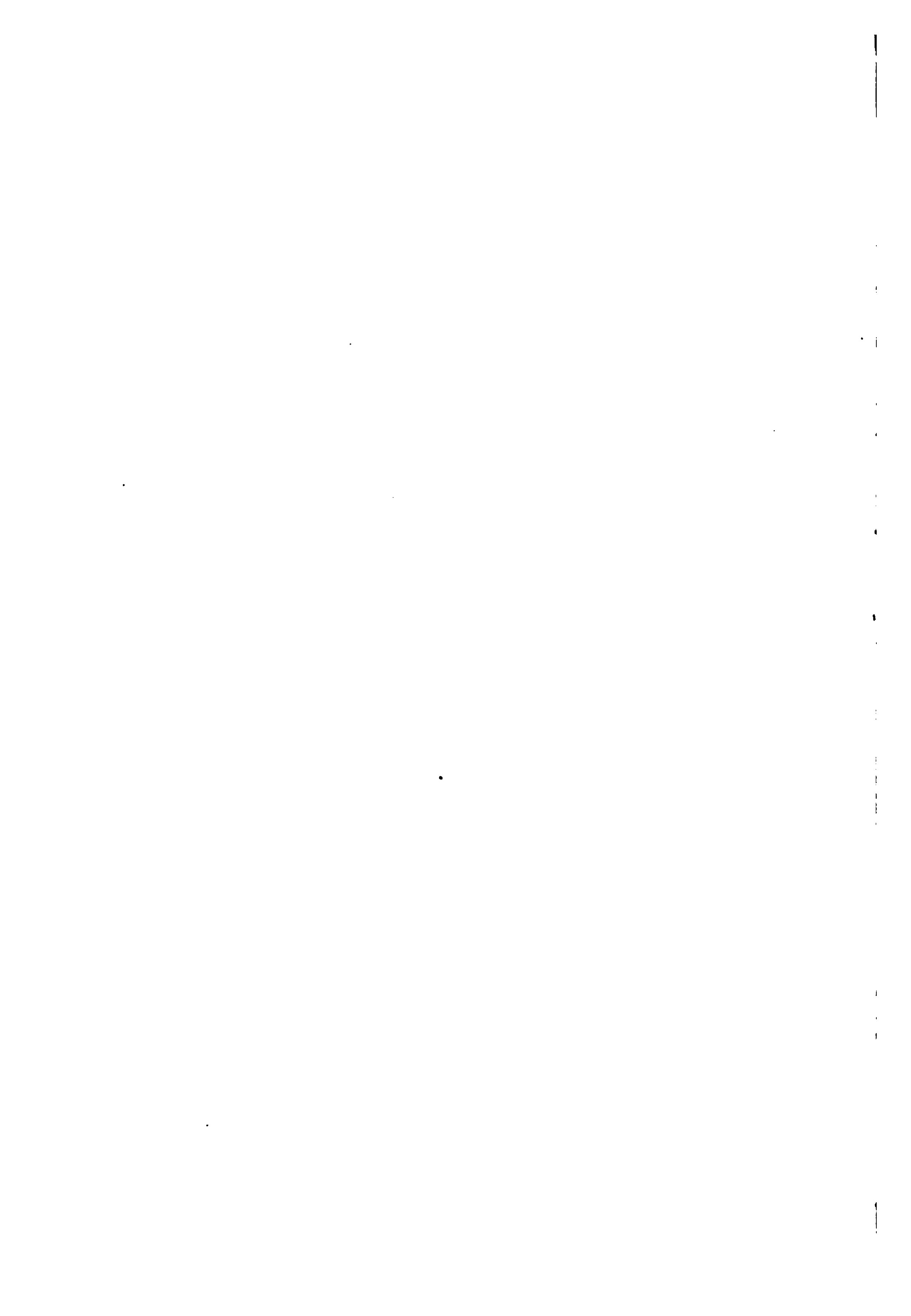





SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS





Darstellungen

aus der

Württembergischen Geschichte.

Herausgegeben von der
württ. Kommission für Landesgeschichte.

Zweiter Band.

Schubart als Musiker. Von E. Holzer.

Stuttgart.
Druck und Verlag von W. Kohlhammer.
1905.

Darstellungen

aus der

Württembergischen Geschichte.

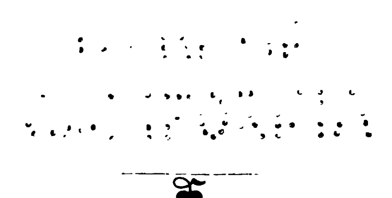
Herausgegeben von der
württ. Kommission für Landesgeschichte.

Zweiter Band.

Stuttgart.
Druck und Verlag von W. Kohlhammer.
1905.

Schubart als Musiker.

Von Ernst Holzer.



Stuttgart.
Druck und Verlag von W. Kohlhammer.
1905.

Vorwort.

Vor Jahren schon, bei gelegentlichem Spüren in der Geschichte der vaterländischen Musik, mußte es mich befremden, vom Musiker Schubart wohl da und dort zu lesen, nirgends aber einer zusammenfassenden Würdigung des Musikers, geschweige denn einer zuverlässigen Aufzählung seiner Kompositionen zu begegnen. Als ich zu suchen begann, war mir nichts bekannt als das Kaplied und die Rhapsodien! Ich versuchte zunächst in einigen Artikeln in der Beilage des Staatsanzeigers 1899 f. das Interesse der sonst so rührigen Lokalforschung auf diesen Punkt zu lenken, ohne viel Folgen zu verspüren. Ich bohrte deshalb selbst weiter, obwohl an einem Orte ansässig, der keine größere Bibliothek besitzt, und schrieb Ende 1902 für den hiesigen Altertumsverein eine Abhandlung „Schubartstudien" (Ulm, Nübling), in der ich die Rolle, welche die Musik in Schubarts Leben spielt, skizzierte und das da und dort gefundene Material vorlegte, durchaus ohne die Prätension, alles gefunden zu haben. Fast gleichzeitig erschien das großangelegte Werk M. Friedländers über das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, welches ein enormes, vielfach ganz neues Material brachte und lebhaft antrieb, mit den bequem dargebotenen Mitteln nun auf engbegrenztem Gebiet weiterzuforschen. Einer Spur Friedländers folgend, tat ich den Hauptfund, d. h. die Stuttgarter Landesbibliothek hatte ihn schon 1898 getan (vergl. meinen Artikel „ein Schubartfund" in der Beilage zur Allgem. Zeitung 1904, Nr. 104 f.). Ich schrieb „Neue Schubartstudien" für die Vierteljahrshefte für württemb. Landesgeschichte, aber dieselben erwiesen sich als zu umfangreich für den Rahmen der Zeitschrift, in welchen auch die Notenbeilagen sich nicht fügen wollten. So ging ich denn daran, eine zusammenhängende Arbeit über den Musiker Schubart zu liefern und die ganze Sache nochmals zu revidieren.

Nicht leichten Herzens — ne bis in idem! Entscheidend für mich

fiel ins Gewicht, daß man Leuten, welche sich für den Musiker Schubart interessieren, unmöglich zumuten kann, das Material aus verstreuten Zeitschriftenaufsätzen sich mühsam zusammenzuklauben. Daß es aber solcher Leute genug gibt, hat mir in erfreulicher Weise eine ganze Reihe von Besprechungen meiner Schubartstudien gezeigt, aus welcher ich hier nur die in der Frankf. Zeitung (H. v. Fischer), Beil. z. Allgem. Zeitung (R. Krauß), Münchn. N. N. (O. Merz), Zeitschrift der internation. Musikgesch. 1903, S. 505 f. (O. Fleischer), „Musik" (Egon v. Komorzynski), Neue Zürich. Zeitung (8. Sept. 1904 E. F.), Nationalzeitung (G. Weißstein), Literar. Centralbl. (anonym) hervorhebe. Eine nennenswerte Besprechung in württembergischen Blättern (außer der Ulmer Zeitung) ist mir nicht zu Gesicht gekommen. Ich habe diesmal das ganze Material ausgeschüttet und habe auch einem zukünftigen Herausgeber der Gedichte nicht unwesentlich vorgearbeitet, indem ich die Gedichte, die mir bei meinen Gängen aufstießen, soweit sie Hauff in seiner Ausgabe (Reclam) nicht gedruckt hat, vollständig wiedergab, zu den abgedruckten sogar die Varianten, so oft und stark mir auch das cum flueret lutulentus dabei in den Ohren zu summen begann. Die Lebensskizze ist breiter und sorgfältiger ausgeführt, auch mit neuen Zeugnissen bereichert worden. Wo kein Grund zur Änderung vorlag, stimmt der Text natürlich vielfach mit den Schubartstudien überein (für die Erlaubnis hierzu bin ich dem Ulmer Altertumsverein zu Dank verpflichtet). Das Hauptaugenmerk bitte ich dem Teil II zuzuwenden: daß vielleicht eines der von mir als unveröffentlicht bezeichneten Lieder noch in irgendeinem Almanach steht, wo es mir entgangen, ist nicht bloß möglich, sondern sogar wahrscheinlich. Aber im ganzen hat sich mehr gefunden, als man irgend erwarten konnte.

Einem Mißverständnis muß ich übrigens hier begegnen, das durch die eine und andere Besprechung durchzuklingen schien, daß ich nämlich Schubart den Musiker überschätze. Nichts liegt mir ferner. Rein musikalisch betrachtet, wiegt mir ein kleines Lied von Hugo Wolf oder ein paar Takte von Bruckner den ganzen Schubart nicht nur, sondern auch Knecht und Zumsteeg obendrein auf, selbst wenn ich weiß, daß eine Linie vom letzteren zu Franz Schubert führt. Lediglich biographischen Wert kann diese Arbeit beanspruchen: aber der Mann schien

es mir zu verdienen, die Mühe einer gründlichen Studie an ihn zu rücken. Ob es andern auch so scheint, überlasse ich dem Urteil derer, die zu urteilen berufen sind. Unnötig dagegen erschien mir, ins musikalische Detail tiefer einzugehen und gar Analysen zu geben, wie sie das wirklich Große in der Musik verdient und fordern darf. Sollte jemand auf den Gedanken kommen, eine Sammlung der Schubartschen Lieder zu veranstalten (O. Fleischer a. a. O. hält den Gedanken nicht für ungereimt), so bietet nicht nur diese Schrift jede Auskunft, sondern ich stelle persönlich bereitwillig das ganze Material zur Verfügung.

Hohen Dank schulde ich in allererster Linie dem Verfasser des „deutschen Liedes". Seine gründliche Arbeit hat mir reiche Fülle der Belehrung und Anregung gewährt, auch persönliche Mitteilungen verdanke ich ihm.

Eine Reihe von Bibliotheken hat mir in liebenswürdiger Weise, teilweise auf abnorm lange Zeit, ihre Schätze zur Verfügung gestellt, Berlin, Brüssel (conservatoire), Dresden, München, Stuttgart (dies ganz besonders), Tübingen, wo ein trefflicher Schubartforscher des Amtes waltet, Zürich (Stadtbibliothek). Das Steiningerbüchlein und sonstige Musikalien verdanke ich dem Augsburger Schubartsammler Herrn Prokurist J. Schweicker, der auch eine prächtige Schubart-Bildnissammlung besitzt, die mir keinen Zweifel darüber ließ, daß wir mit unserem Schubartbild in den Studien „hereingefallen" sind. Ich habe die Bildfrage ganz ausgeschieden: ich verstehe nichts davon.

Einfach unmöglich wäre mir es gewesen, die oft recht mühselige Arbeit durchzuführen, hätte nicht mein früherer Kollege, Prof. Archivar Müller hier, als Vorstand der Stadtbibliothek in liberalster Weise seine Unterstützung geliehen, indem er mit größter Geduld und Langmut stets bereit war, mir die Benützung von fremden Bibliothekwerken auf der Stadtbibliothek zu ermöglichen. Auch seinem kundigen Rat, in Handschriftfragen und sonstigen Dingen, habe ich manches zu verdanken. Familienerinnerungen knüpfen ihn an die hier geschilderte Zeit — sein Vater war noch Schüler Abeilles.

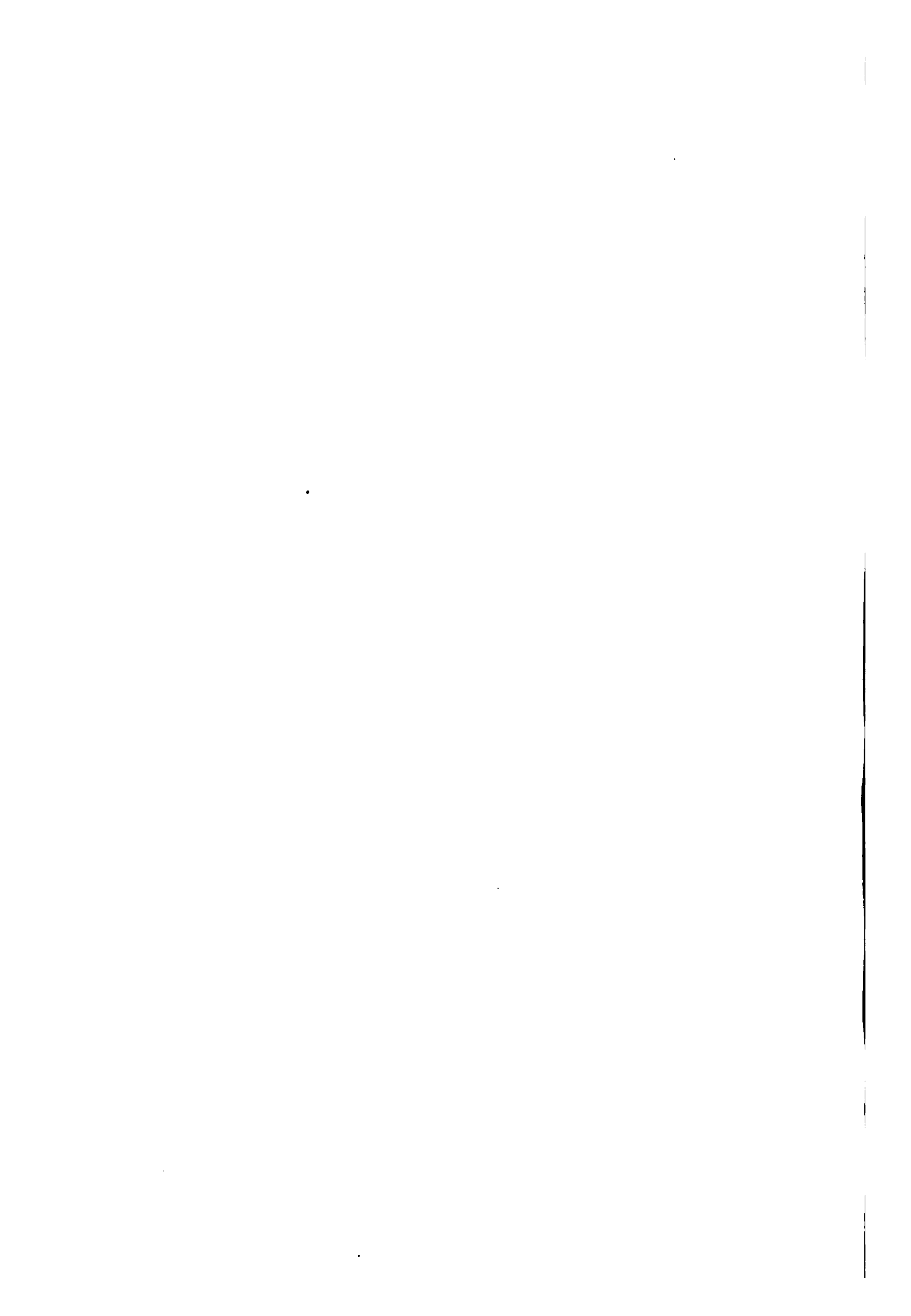
Ulm, 9. März 1905.

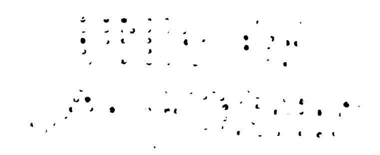
Ernst Holzer.

Inhalt.

I. Teil.

Lebensskizze; der Musiker und Musikschriftsteller.





I. Lebensskizze.

Es ist sehr auffallend, wie wenig man trotz des starken biographischen Interesses, das Schubart von jeher erregt hat, im letzten Jahrhundert nach dem Musiker, insonderheit dem Komponisten gefragt hat. Obgleich die Quellen für seine Beurteilung recht reichlich fließen, ist er dennoch als Musiker ganz unzulänglich oder aber geradezu falsch beurteilt worden. Eine ganz andere Frage ist, ob der Musiker an sich eine eigene Darstellung verdient und lohnt?

Vergebens sucht man in dem vielgerühmten Werk von Strauß (Chr. F. D. Schubarts Leben in seinen Briefen, 2 Bände, 1849 [—Br.]), wo so viel Anlaß war darauf einzugehen, wo auch an einer Reihe von Stellen Schubarts musikalische Tätigkeit gestreift wird, die Ansätze zu einer Würdigung des Musikers und ich leugne, daß ohne eine solche ein gerechtes Urteil über die ganze Persönlichkeit möglich ist. Es fehlte Strauß wahrlich nicht an musikalischem Verständnis, freilich hatte es gewisse Grenzen. Um so mehr hätte der scharfe Kritiker Anlaß gehabt, diese Lichtseite mehr hervortreten zu lassen, je unsympathischer ihm, im Grunde genommen, der so ganz anders gerichtete Mann war.

Vergebens sucht man selbst in der sonst ausgezeichneten Übersicht Köstlins über die württembergischen Musiker im „Königreich Württemberg" (II, 1, S. 295 ff.) nach einem Wort über den Komponisten Schubart, was man um so weniger begreift, als Köstlin aus dekorativen Gründen — um dem spärlichen musikalischen Kontingent etwas aufzuhelfen, das wir mit so achtbaren Namen wie Knecht, Zumsteeg, Silcher stellen — Leute wie Kreuzer, der auf jetzt badischem Gebiet geboren ist, und Raff, der

in Wiesenstetten erzogen worden ist und in Stuttgart debutierte, hier einbezieht.

Vergebens sucht man in dem zweibändigen Werke von J. Sittard (zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe nach Originalquellen), das bis zum Jahr 1793 geht, eine quellenmäßige Würdigung Schubarts; in dem hastig zusammengelesenen Werk wird nur auf längst Bekanntes hingewiesen; dabei laufen im einzelnen Irrtümer unter z. B. Band II, 165, die Zauberflöte sei unter Schubart aufgeführt worden: 14 Tage nach der ersten Aufführung in Wien am 30. September 1791 ist Schubart gestorben. Ebendaselbst II, 168 wird ausdrücklich mit dem Beisatz „nach den mir vorgelegenen Aktenstücken“ die falsche Angabe gemacht, Zumsteeg habe ein Gehalt von 2300 fl. bezogen, und solche Notizen gehen in andere Werke über wie z. B. Eitner s. v. Zumsteeg in der Allg. Deutschen Biographie. Vergl. auch R. Krauß, Württemberg. Vierteljahrsh. 1901, S. 252 ff., besonders S. 270 Anm. 2 und 273 Anm. 1. Das Buch ist mit größter Vorsicht zu benützen und wird hoffentlich bald durch eine brauchbare Quellenarbeit überflüssig gemacht.

Ganz verkehrt hat über Schubart als Musiker geurteilt der Pfarrer Hauff in Beimbach, der im Jahr 1885 eine 400 Seiten starke Biographie Schubarts vom Stapel ließ. Auf eine gelegentliche rhetorisch übertreibende Äußerung Schubarts fußend, faßt er die Musik als die „verderbliche Sirene“ im Leben des Dichters auf, betont immer und immer wieder den schädlichen Einfluß, den sie auf Schubarts Lebensführung und Arbeiten gehabt haben soll und lobt die Zeiten, in denen er wenig Musik trieb. Dabei vergißt der gute Mann nicht bloß, daß eine große Begabung ein Verhängnis ist, etwas das nicht beliebig in eine Ecke gestellt werden kann, sondern er vergißt auch, was der Biograph nicht vergessen durfte, daß Schubart ohne diese „Sirene“ ein paarmal ruhig in irgendeinem Winkel hätte verhungern können. Mit der Floskel, nicht als Musiker, sondern als Dichter sei Schubart „unsterblich“ geworden, täuscht er sich über das eigene Gefühl davon hinweg, daß jede „Biographie“ Sch.s ohne musikalisches Verständnis von vornherein Stückwerk bleiben muß.

Das fleißige Buch von E. Nägele (Aus Schubarts Leben und Wirken, Stuttgart, Kohlhammer 1888) hat mit dankenswerter peinlicher Akribie alles Wissenswerte (und vielleicht noch ein wenig mehr) über den Geislinger Aufenthalt zusammengetragen, aber musikalisch ist gerade diese Periode die ärmste in Sch.s Leben. Zuviel sagt Nägele, der übrigens keineswegs musikalisches Urteil prätendiert, wenn er S. 168 Schubart einen der größten Orgelspieler Deutschlands nennt.

Das Verdienst, auf die Unzulänglichkeit der Hauffschen Schrift gerade auch in musikalischer Beziehung hingewiesen zu haben, gebührt dem Tübinger Oberbibliothekar Dr. Geiger, in der Beilage des Staatsanzeigers 1888, S. 133 ff. In ein neues Stadium ist die Kenntnis des Musikers eingetreten durch meine in der Vorrede angeführten Arbeiten und M. Friedländers Werk über das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, ein Buch, das ich hundertmal im folgenden zitieren werde. (—Fr.) Auch die Arbeiten von Friedländers Schülern L. Landshoff und W. Pauli schlagen hier ein. Von Landshoffs „Johann Rudolf Zumsteeg, ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade" (Berlin 1902) liegt erst ein Band vor. Pauli erwähnt in seiner Schrift über Joh. Friedr. Reichardt sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes (Berlin 1903) sehr auffallenderweise Schubart, soviel ich sehe, gar nicht. Die Schrift ist vor dem Erscheinen von Friedländers Werk gedruckt. Sonst hätte er gewiß die Süddeutschen mehrfach erwähnt. Speziell Schubart bietet viele Analogien zu Reichardt, an Anknüpfungspunkten fehlt es nicht, Schubart hat Reichardt oft genannt und äußerst hochgehalten. Reichardt hat Schubart auf der Durchreise durch Stuttgart 1789 besucht (Chronik 1789, S. 826) und ihm Szenen aus dem Brenno vorgespielt. Pauli wird gewiß, wenn er seinen ersten Versuch, wie er verspricht, zu einem späteren umfassenden Werke ausarbeitet, diesem Verhältnis nachgehen. Schon der erste Versuch ist sehr interessant und enthält ein reiches Material in zuverlässiger Bearbeitung. Auf Schletterer war ja kein Verlaß. Ob Reichardt irgendwo Schubart erwähnt, weiß ich nicht. Im Kunstmagazin habe ich vergeblich gesucht.

In Schubarts elterlichem Hause ging es sehr musikalisch zu. Schubart der Vater, früher Kantor und „Präzeptor" in Obersontheim, später ein gleiches in Aalen, wo er vier Jahre nachher Diakonus wurde, war selbst musikalisch. Er hatte eine schöne „eherne" Baßstimme und spielte Klavier. Nicht bloß die Leidenschaftlichkeit, von der auch gewisse Taufbücher ein eigentümlich Stück erzählen[1]), nicht bloß die unbedingte Verehrung für den großen Friedrich hatte der Sohn vom Vater geerbt.

[1]) Vergl. Immendörfer, Ortschronik von Obersontheim, Württemberg. Vierteljahrsh. für Landesgesch. 1890, Jahrg. XIII, S. 108. Nach J. war er nicht Präzeptor, sondern deutscher Schulmeister.

Sein Haus war — so erzählt Schubart in seiner übertreibenden Weise — ein beständiger Konzertsaal, darin Choräle, Motetten, Klaviersonaten und Volkslieder wiedertönten. Vom Vater erhielt Schubart den ersten Unterricht und soll schon mit acht Jahren seinen Lehrer übertroffen, auch gesungen, Violine gespielt und mit neun und zehn Jahren kleine Stücke aufgesetzt haben. Wenn der Junge über dem Musizieren alles vergaß, Anziehen, Frühstück und Schule, so lächelte der Vater und meinte, das gäbe einmal einen Kernorganisten für das Städtchen. Schubart, der nicht gerade an der Tugend litt, welche nach Goethe nur die Lumpe besitzen, sagt selbst: „sonderlich äußerte sich in mir ein so glückliches Genie, daß ich einer der größesten Musiker geworden wäre, wenn ich diesem Naturhange allein gefolgt wäre" (B. I, 12, mit B. wird die Autobiographie bezeichnet „Schubarts Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst im Kerker aufgesetzt". 2 Teile, Stuttgart 1791 und 93). Das Wort ist einer gelinden Selbsttäuschung entsprungen, immerhin war es zu bedauern, daß der Vater nicht den dringenden Bitten der Verwandten folgte und den Sohn nach (Stuttgart oder) Berlin schickte, um sich der Tonkunst zu widmen. Die Mittel mögen knapp gewesen sein, vermutlich aber fiel entscheidender ins Gewicht die niedere Schätzung des Musikerberufes, wie sich derselbe in den Köpfen einer schwäbischen Familie und gar einer Pfarrfamilie spiegeln mochte. Die Grandseigneurstellung wie sie heute gelegentlich Musiker und Virtuose in einer vorwiegend industriellen Gesellschaft einnehmen — als welche den Menschen nach dem taxiert, was er hat oder verdient — war vor Beethoven undenkbar, vollends wenn der Betreffende ein Landeskind und kein Italiener war. Noch Haydn und Mozart wuchsen aus halben Bedientenstellungen heraus. In einer Biographie von Pfarrer **Christmann** (geb. 10. September 1752 in Ludwigsburg, † 1819) in der musikal. Realzeit. 1789 heißt es S. 26: „hätten Ch.s Eltern damals den Vorschlägen einiger Virtuosen am Hofe gefolgt, die diese frühzeitige Entwicklung mit Wohlgefallen bemerkten, und in unserm Jüngling den künftigen großen Künstler jetzt schon zu erblicken glaubten, so wäre Chr. auch zuverlässig nichts weiter geworden als Tonkünstler. Und geworden wäre er's, wenn nicht vielleicht damals schon die Geschichte des herzoglichen Hoflagers manch wiederholtes Beispiel aufgestellt hätte, wie wankend, wie unstet das Glück des Künstlers sei. **Aber für einen Sohn** — den einzigen, den geliebtesten, **sorgt man wahrhaftiger solider**: Chr. wurde für höhere Wissenschaften bestimmt!"

In **Nördlingen**, woselbst Schubart unter dem trefflichen Schulmann Thilo von 1753—56 das Lyzeum besuchte, fand seine musikalische Begabung wenig Förderung. Thilo lobt zwar seine Fähigkeiten in der

Musik, aber Sch. selbst sagt: „ich war ohne Übung in dieser göttlichen Kunst, außer mit einigen liederlichen Fiedlers, die mir meine Sitten verdarben." Man weiß, zeitlebens hat er im zwanglosen Verkehr mit den niederen Volksklassen einen eigenen Reiz gefunden. Ohne Zweifel hat er in Kneipen aufgespielt und improvisiert. (Strauß kl. Schr. Nachlese zu Sch. S. 429.) Er erwähnt zwar einige Sonaten für Klavier und etliche fugierten Choräle, die er in dieser Zeit gesetzt. Aber die Hauptsache waren Volkslieder, die er zugleich dichtete und komponierte, „die heutigen Tags noch das Glück haben, in mancher Schneiderherberge gesungen zu werden", z. B. In Schwaben war ein Bauernmädchen u. s. w. — Als einst ein Schneider wandern sollt u. s. w. Wie oft hat er, ein echter Rhapsode, Text und Ton zugleich gefunden!

Ganz anders lagen die Verhältnisse in Nürnberg, wohin Schubart im Jahr 1756 auf die Schule zum heil. Geist kam. Hier herrschte ein reges musikalisches Leben, Stadt- und Kirchenmusik standen auf hoher Stufe, besonders gab es hier tüchtige Orgelspieler und Schubart gab sich sofort mit größtem Feuer musikalischen Studien hin, ja er scheint eigentlich nicht viel andres dort getrieben zu haben: die Schule selbst war nach seinem Urteil schlecht. Eine Schilderung des Nürnberger Musiklebens mit dankbarem Rückblick s. Ästh. d. T., S. 212 ff. Nach Ludwig Sch.s Angabe soll ihm der Stadtkapellmeister Gruber Anleitung zum Generalbaß und „Instrumentenkenntnis" gegeben haben, auch ihn auf die Kirchenmusik hingewiesen haben. Hier lernte er die Werke Sebastian Bachs kennen: nie, bis zu seinem Ende, hat ihn die warme Begeisterung für den alten Bach verlassen. Es ist aber sehr fraglich, ob man an einen systematischen Unterricht denken darf. Mindestens muß auffallen, daß in der Biographie Gruber gar nicht genann't ist. Einen „sattelfesten Musiker, aber unerquicklichen Komponisten" nennt ihn Fr. I, 269. Das „Schnörkelwesen, in dem er fast erstickt", tadelt auch Schubart an seiner Kirchenmusik a. a. O. 216. Er war ein trefflicher Violinist, hatte in seiner Jugend Kunstreisen gemacht, in Dresden bei Umstadt Kontrapunkt studiert und wurde, nachdem er mehrere Konzertmeisterstellen ausgeschlagen, 1765 in seiner Vaterstadt Musikdirektor, wo er 22. September 1796 starb. Schon in Nürnberg zieht Schubart manchen Verdienst aus seinem musikalischen Talent. Er spielt als „Frühmesser" die Orgel, gibt Klavierstunden und spielt viel in Familien (z. B. die Hausorgel), ohne Zweifel gegen Beköstigung. Er erwähnt Lieder, welche er auf die durchziehenden preußischen Husaren gedichtet und komponiert hatte. „Einige wurden in Schwalbach ohne meinen Namen gedruckt, flogen da und dort in Deutschland herum und verschwanden."

Auch in Erlangen, wo er im Herbst 1758 auf dem Weg zur Universität Jena glücklich liegen blieb, setzte er das gleiche Treiben fort. Er gilt als der beste Flügelspieler in Erlangen und zieht manchen Beifall und Geldverdienst aus seinem Talent. Er wirkt in öffentlichen Konzerten mit, singt und spielt die Violine. Auf einer flüchtigen Reise nach Bayreuth hat er Gelegenheit zum erstenmal ein feines Operntheater zu besuchen und ein tadelloses Orchester zu hören, die Sänger und Sängerinnen selbstverständlich italienischer Nationalität, die mich, sagt er, gen Himmel rissen. Stets ist Schubart in der Musik und sonst ein guter Deutscher geblieben, sein Patriotismus liebt es selbst etwas zu poltern, aber in früheren Jahren erlag er oft dem Zauber des bel canto, von dem der rohe Naturalismus von Mascagni und Konsorten heute keine Vorstellung mehr gibt. Auch dem Philosophen Hegel ist es nicht anders gegangen, der seine ganze Philosophie vergaß, als er zum erstenmal die italienische Oper hörte. Tonangebend waren damals in Bayreuth Graun und Hasse, der Menelaus der berühmten Faustina Bordoni. Als Schubart ins preußische Kriegslager kam, setzte er Gleims Kriegslieder in Musik[1]) und sang sie den Preußen vor.

Vom Erlanger Leben mit einem ziemlich wüsten Kopf heimgekehrt, führte Schubart ein mehrjähriges Bummelleben in Aalen. Der Vater wurde, bezeichnend genug, „durch etliche neue Sonaten, die ich mit Ausdruck und Fertigkeit auf dem Klavier spielte“, rasch versöhnt. Er predigt da und dort, ist auch vorübergehend Hauslehrer, im wesentlichen aber scheint

---

[1]) Schubart spricht von einer eigenen Komposition, auch die später zu berührende Erzählung, wie er Matthison durch den Vortrag Gleimscher Lieder begeisterte, setzt eine eigene Komposition voraus. Auffallend ist dagegen eine Stelle in den Musik. Rhaps. I Vorrede (Januar 1786), wo es heißt „ich selbst habe seit 20 Jahren mit Gleims Kriegsliedern, von Bach gesetzt, Wunder gewirkt, die Hunderte mögen zeugen, vor denen ich sie aufführte“. Dies ist offenbar ein Widerspruch (schade, daß man hier keine Konjekturen“ machen darf!) Eine weitere Frage: wie steht es mit der Bachschen Komposition? In den mir zugänglichen Nachschlagewerken finde ich nirgends eine solche. Fr. verzeichnet I, 10 Preußische Kriegslieder in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier, deren Komposition S. 157 auf den Berliner Advokaten Krause zurückgeführt wird. Eine spätere Ausgabe erschien 1773, Fr. I, 368, mit 11 neuen Musikstücken, die Fr. sehr abfällig beurteilt. Der Komponist soll Telemann sein, was Fr. bezweifelt. Ich weiß keine Lösung. — Beiläufig bemerkt, ist die unter den abnormsten Verhältnissen auf Hohenasperg diktierte Autobiographie mit äußerster Vorsicht als Quelle zu benützen. Weniger deshalb, weil ihm bei der Abfassung das Material ganz fehlte, als seines psychischen Zustandes wegen. An nicht wenigen Stellen liegt z. B. — im heutigen Jargon ausgedrückt — Autosuggestion vor. Vor Tische nannte man's anders. Ich werde mich begnügen an gewissen Stellen Fragezeichen anzubringen.

er seinen musikalischen Liebhabereien ungestört gefröhnt zu haben. Hier fällt auch die Äußerung über die „Sirene, die mich durch ihren Zaubersang oft in verschlingende Strudel lockte“ B. I, 59. Er organisierte die „Stadtmusik“ in Aalen, nach unseren heutigen Vorstellungen ein Orchesterverein, in dem hauptsächlich Handwerker spielten. Das Orchester des kleinen Mannes: heutzutage singt das alles vierstimmig; ob das ein Fortschritt ist, mag unerörtert bleiben. Auch komponiert er fleißig drauf los, er erwähnt Kirchenstücke, Sinfonien, Sonaten und Arien und andere Kleinigkeiten in Menge, „die hernach unter meinem und fremdem Namen in alle Welt ausflogen, ihr Schmetterlingsleben lebten und starben“. Also auch Orchesterstücke, die er mit seinem Verein aufführt, ebend. S. 62. Er gibt von seinem Treiben eine sehr ausführliche Schilderung: „Meine Spielart war ganz und gar von mir geschaffen — ich spielte des großen Hamburger Bachs, auch seines Vaters schwersten Stücke (?) mit Fertigkeit, und machte dadurch die Faust stark und rund“, er „fantasierte mit feuriger Erfindungskraft“ — „bei aller Geschwindigkeit hatt' ich doch volle Deutlichkeit“ — „Geschwindigkeit tut zwar meistens der Anmut Abbruch, und doch sucht' ich letztere durch treue Nachahmung unsrer herzerhebenden Nationallieder mir immer mehr zu eigen zu machen“, bis die italienische Manier ihn ungünstig beeinflußt. Deutsche Muster wähle sich der Klavierspieler, „denn was sind die Ausländer, selbst die Marchands, Scarlatti und Jozzi (in einer Anmerkung nimmt er Clementi aus), gegen unsre Bach, Händels, Wagenseil, Schubart[1]), Beeke, Eckardt, Vogler, Fleischer, Müthel, Kozeluch, Mozardt“. Am Schluß dieser Betrachtung tut er die wehmütige Äußerung „ich tat hierin zu viel und zu wenig. Zu viel, weil ich die Wissenschaften vernachlässigte; zu wenig, weil ich die Tonkunst nicht genug — nicht in all ihren Tiefen studierte“. Wahrhaftig die problematische Natur, die sich im Spiegel anschaut!

Nach einer Reise zu seinem Schwager Böckh in Eßlingen und einer etwas planlosen Streiferei im Limpurgschen — überall predigte er — trat Schubart im Jahr 1763 die Stelle eines Präzeptors und Organisten in Geislingen an. Wo er um wenig Geld neben Schule und Organistenamt noch die städtische Musik zu versehen hatte. Er führt auch

---

[1]) Natürlich meint Schubart nicht sich selbst, sondern den Klavierspieler und Komponisten Schobert, geb. 1720 zu Straßburg, gest. 1768 in Paris, „ehe er völlig ausgezeitiget war, an vergifteten Erdschwämmen“. Ästh. d. T. Scheible V, 236 (— Ästh.). Schubart vindiziert sich mehrfach die Verwandtschaft mit diesem Schobert, auch mit dem bekannten Fagottisten Schobert in Paris. Offenbar eine mehr als „schwäbische“ Verwandtschaft!

den wohlklingenden Titel „Musikdirektor“, die Schwaben waren damals, wie heute, sehr freigebig mit Titeln. Die Beschreibung des Geislinger Musiklebens klingt nicht sehr erhebend, B. S. 88: „mein Musikchor, dem ich vorgesetzt wurde, bestand aus einigen zwar nicht unbrauchbaren Bürgern, aber zu meinem Stil waren sie nicht mehr zu gewöhnen.“ Er muß eigene Schüler nachziehen, und sein Sohn schreibt im Jahre 1798 (Schubarts Charakter von seinem Sohne L. Sch., Erlangen, ich zitiere es LSch.), sein Vater habe sich um die Ohren, wie um die Schulen dieses Städtchens so verdient gemacht, „daß die ganze nachfolgende Generation ein helleres Gepräge erhielt“ (!). Man vergl. Nägele a. a. O., S. 167 f.

Die Geislinger Zeit war für den Musiker so gut wie verloren, und auch sonst für den Mann in mehrfacher Hinsicht verhängnisvoll. Von Fortschritten in der Musik konnte kaum, von einer kräftigen Anregung gar nicht die Rede sein. Solche Menschen wie Schubart können nicht leben und Wurzel schlagen in engen Verhältnissen: Philosophen und Dichter konnten in schwäbischen Kleinstädten wachsen, Musiker niemals. Eine Stelle aus den dubiosen „Originalien“ paßt hierher S. 25: „Ohne Reiz und Anlaß, kommt mir die Seele des Menschen, mit all ihren Fähigkeiten, vor, wie eine Walze, deren Seile aufgerollt sind; je größer der Anlaß, je mehr wird von diesen Seilen losgewunden; je größer ist der Mensch. So laßt doch den Menschen seyn, was er seyn kann; und nur da zeigt eure Gewalt, ihr Hofrichter, wo er abarten will“ u. s. w. Er schlug seine Orgel, spielte Violine und Cello (auf diesem wird er völlig Autodidakt gewesen sein), und diese Stunden mögen Lichtpunkte in dem Geislinger Schulmeisterelend gewesen sein. Es will nicht viel bedeuten, wenn ihm der Ulmer Magistrat unter dem 23. Juni 1769 bezeugt, daß er „die Kirchenmusik nach Wunsch versehen, auf der Orgel sowohl als auf der Violine und (!) Vokalmusik eine vorzügliche Stärke besitze“ —, in Ulm selbst waren die musikalischen Verhältnisse traurig. Mehr wert war es, daß sein Ruhm als Orgelspieler sich weithin über Geislingen hinaus verbreitete. An Notizen über Kompositionen und musikalische Fortschritte fehlt es in den Briefen ganz. Verlorene Jahre! Dazu die übereilte Heirat mit einer guten hausbackenen Frau, der nach Strauß freilich in der Galerie deutscher Dichtergattinnen gar ein Ehrenplatz gebühren soll. Wichtig ist für seine geistige Entwicklung die fast ausschließliche Richtung auf die Literatur hin; er hatte ja in Geislingen nichts als Lektüre und Korrespondenz. Etwas wohlfeil ist Straußens Vorwurf, daß seine damaligen Studien an allem möglichen herumgekommen und nicht tief genug gegangen und dergl. Leicht zu sagen, wenn man die bolzgerade Stiftlers- und Stiftsrepetentenkarriere

gemacht hat. Gewiß, der Geislinger Präzeptor las viel durcheinander [1]), aber ich glaube, ein Volksschullehrer in Abdera hat es heute leichter, sich wissenschaftlich fortzubilden, als Schubart damals. Wer das Stift kennt, der hört überhaupt in Straußens Buch unschwer gelegentlich die Klangfarbe des typischen Stiftlerhochmuts heraus, der heute noch als Gespenst spuckt. Auf die moralische Be- und Verurteilung Schubarts haben wir nicht einzugehen, Straußens und anderer Schwaben Urteile beweisen, wie wenig der Franke in dies Milieu paßte. Wen es interessiert, diese Geislinger Jahre genau kennen zu lernen, insonderheit sich an dem Galgenhumor zu ergötzen, der in den Schuldiktaten oft so köstlich erumpierte, findet alles in Nägeles fleißigem Buch, der auch S. 189 ff. die Versetzung nach Ludwigsburg aktenmäßig geschildert hat.

Es war ein Besuch bei seinem Schwager in Eßlingen 7.—17. Februar 1769, welcher Schubart zu einer Opernaufführung nach Ludwigsburg führte (11. Februar Geburtstag des Herzogs). Man gab den „Fetonte [2]). Den Eindruck schildert er folgermaßen: „man stelle sich

[1]) Gelegentlich wohl auch über Musik. Die Andeutung in einem Brief an Böckh Str. Br. I, 63 f. braucht aber nicht auf ästhetische Studien hinzuweisen.

[2]) Leider habe ich in den Sch.st. 6 (wie Landshoff in seinem Buch Johann Rudolf Zumsteeg, Berlin, S. 3) dem oberflächlichen Sittard nachgeschrieben, der Fetonte von Jomelli sei 1753 von Italien aus für den Herzog komponiert worden. Da diesem Herrn die Urkunden vorlagen, so konnte man denken, die Angabe in seinem (wie ich jetzt weiß, gänzlich unbrauchbaren) Verzeichnis aufgeführter Opern II, 210, der Fetonte Jomellis sei 1753 aufgeführt worden, habe er sich nicht aus den Fingern gesogen. Ich nahm daher einen Irrtum Schubarts an. Aber auch Riemann, Opernhdb., gibt 11. Juni 1769 an, der Tag stimmt, der Monat ist verschrieben. Gerber, der übrigens für Jomellis Antritt in Stuttgart das falsche Datum 1748, im N. L. d. T. nach Burney das wiederum falsche 1758 angibt, zitiert den Fetonte als letzte in der Reihe der Stuttgarter Opern. Ein weiteres schlagendes Zeugnis finde ich Mus. Realzeitung 1789, S. 46 „Jomelli, welcher vor seiner Entlassung aus herzogl. württemb. Diensten gleichsam zum Abschied den Fetonte gesetzt hatte". Also ist Sittards Notiz falsch. Ist ein Fetonte 1753 aufgeführt worden, so ist es eben der eines andern Komponisten. Wiederholt wurde das Stück nach Schubarts Brief an Böckh I, 243 am 29. August 1770. — Die Realzeitung bringt mehrfach gute Notizen über Jomelli; von ihrem vortrefflichen Mitarbeiter Zx (?) steht eine charakteristische Anekdote 1789, S. 120: „Vologeso ist von Jomellis Arbeit und wurde nicht weiter als einmal gegeben, da im Gegenteil alle Jomellischen Opern unzähligemal auf die Bühne kamen. Nicht weil das Drama schlechter ausfiel als die übrigen von J.s Komposition: Nein! sondern weil J. sich darin selbst übertraf und bei einer gewissen etwas langen Szene seine Stärke im Ausdruck des Tragischen auf eine solche Art zeigte, daß zwar der Herzog, dieser bekannte gefühlvolle Kenner, die Oper aushielt, im Herausgehen sagte: J. hat wieder ein Meisterstück geliefert, aber ich kann es nicht mehr hören, weil es mich hier (auf seine Brust deutend) allzuheftig erschüttert!" Eine andere artige Anekdote entnehme ich demselben Blatt 1788, S. 167. Das Orchester der

einen so feuerfangenden Menschen vor als ich war, dessen Haupthang die schönen Künste, sonderlich die Tonkunst gewesen, und der noch nie ein treffliches Orchester gehört, noch nie eine Oper gesehen hatte (Besuch der Bayreuther Oper?), diesen Menschen stelle man sich vor — wie er schwimmt in tausendfachen Wonnen, indem er hier den Triumph der Dichtkunst, Malerei, Tonkunst und Mimik vor sich sah." Er beschreibt die Aufführung: Jomelli selbst dirigierte „und nun gute Nacht Geislingen mit deiner Einfalt, deinen Bergen, deiner Armut, deiner Geschmacklosigkeit, deinem Kirchhof und deinem Schulkerker!!" Zu gleicher Zeit sucht man einen Organisten in Ludwigsburg, das „moderne Lampsakus" winkt dem Mann, der mit köstlichem Humor geschildert hatte, wie der in der Unterwelt gequälte Irion von Zeus auf Bitten der Juno zum Schulmeister auf der Erde begnadigt wird, in kurzer Zeit aber wieder stürmisch nach seinem Rad verlangt! Es zog ihn hin, die Hauffsche Sirene sang in vollen Tönen, Jomelli schlug den Takt, da war's um ihn geschehen: er vertauschte Geislingen mit Ludwigsburg, wie sein Sohn schreibt, „den klaren Landbach mit dem tosenden Stadtmeer!"

Das hübsche Bild, mit dem der Sohn diesen Lebensschritt begleitet, will uns heute beinahe komisch anmuten, aber es war in der Tat ein mächtiger Sprung von Geislingen nach Ludwigsburg! Die äußeren Verhältnisse waren gleich ärmlich: Organist und Musikdirektor mit der Auflage jährlich 100 fl. seiner Besoldung dem rudedonierten Enslin ad dies vitae zu überlassen. Als man Schubart einmal damit aufzog, improvisierte er auf den Hofmedikus **Mörike**, den Großvater des Dichters, das bittere Impromptü, das in der Allgem. Musikal. Zeitung 1803, S. 312 zu lesen ist:

Herr Doktor, unter dessen Händen
Wie vor dem Tode Alles fällt,
Sie schicken Ihre Patienten
Methodisch in die andre Welt.
Hier ist ein Mann,
Der so [1]) nicht lang mehr leben kann,
Und ach! dem Himmel sei's geklagt,
Mit mir an Einem Beine nagt.
Wie? wollen Sie sich nicht bequemen
Ihn in die Kur zu nehmen?

Karlsschule auf der Solitüde spielte nach kurzer Zeit schon J.sche Sinfonien (Ouvertüren) vom **Blatt**. Verwunderung der hohen Gäste. „Ein Allegro wurde so famos exekutiert, daß leichte Zweifel entstanden wären, wenn nicht ein heftiger Sturm alle Flügel aufgerissen und die Notenblätter weggerissen hätte. Die Zöglinge in ihrer Geistesgegenwart blieben unverwandt stehen und spielten die Sinfonie zu Ende. Aber in den Mienen der Fremden wollte man ein kleines Lächeln bemerkt haben!"

[1]) Enslin war 80 Jahre alt.

Er hatte die Orgel zu spielen und die Kirchenmusik zu dirigieren (wahrscheinlich auch Gesangsunterricht an der Schule zu erteilen, worüber ich nirgends eine Notiz finde), hatte also offiziell zunächst nur mit der Stadt, nicht mit dem Hof zu tun, Br. I, 207. Aber das Milieu, das Musikleben von Ludwigsburg! Die Ludwigsburger Oper stand damals mit Recht in europäischem Rufe. Das Operntheater war das größte in ganz Deutschland — die Bühne so groß, daß in Ausstattungsstücken ganze Regimenter zu Pferd darüber ziehen konnten. Man hat berechnet, daß Mexiko auf dieser Opernbühne mit mehr Soldaten erobert wurde, als Cortez in Wirklichkeit zur Verfügung hatte. Jomelli — der übrigens Frühjahr 1769 gerade Ludwigsburg verließ, ihm folgte ganz kurze Zeit Sacchini und dann Boroni — hatte sich tatsächlich auf 6000 fl. jährlich gestellt, Schubart spricht sogar von 10000! Als Sänger glänzten Aprili, Crassi, Rubinelli, anerkannte Meister wie Nardini und Lolli spielten im Orchester, das nach Burneys Angabe (musik. Reisen II, 78) allein 31 Streicher zählte, 18 Violinen, 6 Bratschen, 3 Cellis und 4 Kontrabässe. Diese Oper ist schon oft geschildert worden, fast immer mit den gleichen Strichen, welche hier noch einmal zu wiederholen sehr gegen meine Neigung geht. Meist schreibt man in erster Linie immer wieder Schubarts Berichte aus. Ich verweise einstweilen auf Landshoff, Zumsteeg S. 1 ff., welcher freilich Sittard getraut hat. Eine wirklich aktenmäßige, wissenschaftlich kritisch verfahrende Darstellung der Glanzzeit der württembergischen Musikgeschichte bleibt immer noch eine lohnende Aufgabe: einer Arbeit H. Aberts in dem großen Werk über Herzog Karl darf man mit Spannung entgegensehen.

Bald schwamm der sanguinische Expräzeptor mit Wollust in dem lang entbehrten Element eines regen Musiklebens und immer weiter reißt ihn der Strudel hinein. Natürlich schließt er sofort Bekanntschaft mit den Sängern und Musikern, auch Jomelli hat er noch persönlich gekannt, besucht die Konzerte und wirkt bald selbst mit, besonders als Begleiter auf dem Klavier. Doch hat er auch Klavierkonzerte vorgespielt (z. B. von Müthel, wenn ich die Notiz Chron. 1775, S. 95 richtig auf Ludwigsburg beziehe; ebendas. S. 78 über Erfahrungen mit Spandauer und Le Brun). Er darf mit Seemann, einem ausgezeichneten Klavierspieler, in der Begleitung im Orchester alternieren. Dieser Seemann starb früh, schuld waren seine kläglichen häuslichen Verhältnisse: er war der Mann der gepriesenen Sängerin Cesari. Schubart spielt darauf an und fügt lakonisch in einer Anmerkung hinzu: Die Dirne hungert jetzt in Warschau. Außerdem war er mit dem Orchestermitglied Deller, einem begabten Komponisten, besonders befreundet, und hat ihm B. I, 284 ff. einen schönen

Epilog geschrieben. Unter solchen Männern „bildete ich meinen Klavierstil und Orgelvortrag aus, indem ich ihnen teils meine eigenen Phantasien vortrug, teils die ihrigen auf mein Instrument trug“. Mächtig ergriff ihn hier der Zauber der italienischen Musik, wie ihn dieses von Jomelli geschulte Orchester ausstrahlte. Seine Urteile über Jomelli — den übrigens selbst der zum Absprechen leicht geneigte Mozart (Fall Vogler!) in seinem Sattel gelten ließ — muten uns recht überschwenglich an, aber er stellt Hasse ihm gleich und Gluck weit über ihn. Schubarts Temperament reißt ihn überhaupt anfänglich zu den stärksten Superlativen der Bewunderung fort, aber die kritische Bestie liegt stets auf der Lauer. Es ist Goethe und Schiller gegenüber nicht anders. Auch seine Bemerkungen über das berühmte Orchester B. I, 127 zeugen von feinem Urteil. Immerhin bleibt ihm Jomelli unvergeßlich: wie wäre der Leichtentzündliche erst aufgeflammt, wenn es ihm, wie Reichardt, vergönnt gewesen wäre, anstatt der Jomelli und Vogler einen unserer ganz Großen zu sehen und zu hören!

Auch auf sein Orgelspiel wirkte die Berührung mit der italienischen Musik stark ein, er gab sich Mühe, „einige Süßigkeiten der Hofmusik auf seine Orgel zu verpflanzen und dadurch den verwöhnten Ohren seiner Zuhörer zu schmeicheln“. Kein Wunder, daß der Organist bald mehr exzellierte, als seinem Spezial lieb war, der mit seinen Predigten nicht die gleichen starken Wirkungen bei den Kirchenbesuchern hervorgebracht haben mag. Er gibt B. I, 132 ff. anschließend eine herrliche Beschreibung des Organisten, wie er sein soll[1]), die in den Worten gipfelt: „Willst du der Gemeinde im Gesang vorstehen“, sagt Ambrosius, „so mußt du erst selbst fühlen, was du singst, ist auch beim Orgelspiel wahr.“ Er fährt fort: „Hierinnen sind die Katholiken bei weitem, wenigstens der Zahl nach, unsere Meister, nachdem wir unser großes Muster, den unsterblichen Sebastian Bach, so weit aus den Augen verlieren, daß es kaum noch einen Menschen gibt, der seine Stücke spielen kann[2]). Die Kirchenmusik war zu meiner Zeit in Ludwigsburg äußerst verdorben; man nahm Jomellische Opernarien, preßte

[1]) Eine schöne Schilderung des Idealorganisten auch in der Einleitung zu Rhaps. II an Vogler, bei Scheible VI, 63 ff. und Ästh. d. T. zu lesen 286 ff. „Ideal eines Orgelspielers“.

[2]) In der Anmerkung fügt Sch. bei: „Selbst Vogler gestand mir, daß er vor Seb. Bachs Orgelphantasien mit starrer Bewunderung verweile, und den Mann verehre, der so was Allgewaltiges spielen konnte.“ Diese Stelle hätte wohl Erwähnung verdient bei E. Kauffmann Knecht 1892, S. 14, wo er über Voglers Verhältnis zu Bach handelt.

erbärmlich deutsche Texte drunter und führte sie meist elend auf. Ich ging daher mit einer gänzlichen Ausrottung dieses Verderbens um, und wollte mir eigene Texte zu Kirchenstücken machen — allein das eingewurzelte Vorurteil, meine vielen Zerstreuungen und zu früher Abzug von Ludwigsburg, hinderten mich an dieser so heilsamen Reform.

Indessen behalf ich mich mit Graun, Telemann, Benda, Bach und anderen Kirchenstilisten; und meine Freunde von der Hofmusik halfen mir dazu, daß ich oft eine Kirchenmusik aufführen konnte, wie man sie wohl damals in Deutschland — sonderlich unter den Protestanten selten gehört haben mochte."

Kein Wunder, daß ihn sein Orgel- und Klavierspiel in die höchsten Kreise bringt. Im August 1770 hört ihn der Herzog bei einer Kirchenparade die Orgel spielen und äußert gegen seine Höflinge: „Bravo! der Mensch spielt sehr gut," bei Strauß kl. Schr. S. 440. Im Dezember hofft er nächstens vor Serenissimo den Flügel zu spielen. Schubart wird Hofmann! Während er anfangs noch recht unzufrieden mit seiner Stellung ist — Herbst 1770 will er sich dem Herzog zu diversen Posten empfehlen, darunter zum Universitätsprofessor in Tübingen und zum Orchestermitglied [1])! und 1771 noch hat er eine später zu erwähnende Unterredung mit Montmartin — ist bald nicht mehr die Rede davon, der Strudel hat ihn verschlungen. Er hält den Offizieren ästhetische und historische Vorlesungen (eine Ausarbeitung über den musikalischen Stil, welche er in dem Brief an Böckh vom 21. August 1770 I, 241 erwähnt, ist wohl der erste Ansatz zu musikästhetischen Arbeiten). Man sucht seinen Unterricht von auswärts her (ein gewisser Wolf z. B. Br. I, 267); der sehr begabte Dilettant Weber, später angesehener Arzt in Heilbronn, als Musikschriftsteller bekannt, auch Komponist, ist 1770 sein Schüler, wie ich seiner ausführlichen Biographie bei Gerber entnehme („wo er von dem berühmten Schubart ganz zum Klavierspieler gebildet wurde"). Nun erst die Großen! Er gibt dem Graf von Putbus Unterricht im Gesang und Flügelspiel, spielt mit dem französischen Gesandten von Clausonet, der auf der Bratsche sein Flügelspiel begleitet. Herbst 1770 vollends wird er bei Montmartins Tochter, Frau v. Türkheim, eingeführt, auch Frau und Schwester des General von Wimpfen (um die virginitas der Schwester soll der Herzog dem Klatsch nach 22000 fl. gezahlt haben) nehmen Lektionen bei ihm. Noch höher hinauf! er gibt der Fr. v. Leut-

[1]) Ein Antrag des „großen" Cramer (?), des ersten Musikus des Königs in Frankreich, mit ihm nach Paris zu reisen und Clavicembalist in dem Konzerte des Prinzen Conti zu werden, wird in einem Brief an Böckh I, 283 erwähnt, ist mir aber aus verschiedenen Gründen etwas zweifelhaft.

rum (!) Unterricht und schreibt: „es ist ein gar schlüpfriger Posten, weil der Herr oft selber dazu kommt!" Über seine Vorstellung bei der Frau von Türkheim, die ihm auch in der Zeit des Unglücks wohlwollend gesinnt blieb (sollte an sie gar das schmachtende Gedicht gerichtet sein, das sich aus dieser Zeit samt Komposition erhalten hat?? vergl. Teil II, 100 u.), berichtet er köstlich in einem Brief an Haug I, 247: „Gestern bin ich bei der Frau v. Türkheim gewesen und — Amor und alle Götter stehen mir bei — ich armer Teufel soll ihr Lektionen geben! Soviel Geist, so viel Freundlichkeit, so viel Grazie, so viel entzückende Weiblichkeit habe ich noch niemals vereint getroffen. Alle Tage soll ich eine Stunde neben ihr stehen! ihre holden Blicke die Noten verstehen lehren und auf ihren Marmorschultern den Takt geben! ein grausames tantalisches Schicksal! wie eine Alpenspitze mit der Sonne benachbart sein und doch mit Schnee bedeckt bleiben! Wer kann das? wer muß hier nicht in sprudelndes Entzücken zerschmelzen?" Beim Taktschlagen auf die Marmorschultern scheint es nicht geblieben zu sein, ich ziehe es aber vor, die mysteriöse Geschichte von dem „galanten Andenken", das ihm zwei vornehme Damen hinterließen, mit einem Fragezeichen zu versehen — der Takt des Sohnes, der das erzählt, wie der Ernst, mit dem die Biographen dies registrieren, ist mir gleich unverständlich. Ob nicht überhaupt ein gutes Stück der farbigen romanhaften Schilderung des Ludwigsburger Lebens gehörig übertrieben ist? Die schwer umdüsterte Stimmung des Gefangenen, der sich in Selbsterniedrigung nicht genug tun kann, hat wohl auch in der Schilderung seines Sündenlebens die Farben zu brennend aufgetragen, nach dem Gesetz des Kontrastes und aus anderen Gründen. Der bekannte Musikgelehrte Dr. Burney, der ihn damals in Ludwigsburg besuchte (sein Urteil über Schubarts Klavierspiel werde ich später anführen), Burney — der freilich in Einzelnheiten irrt: er meint Schubart sei Organist in Ulm gewesen — macht in dem Tagebuch seiner musikalischen Reisen II, S. 81 die nüchterne Bemerkung: „da wo er jetzt hin verpflanzt ist, kennt man ihn wenig: die gemeinen Leute halten ihn für närrisch, und die übrigen bekümmern sich nicht um ihn." Schubart, der sonst bei Burney gut wegkommt (obgleich er, allem Anschein nach, seinen Schabernack mit ihm getrieben hat[1]), polemisiert später öfter gegen ihn und zeiht ihn der Oberflächlichkeit. (Mißfällige Äußerungen z. B. Ästh. S. 114, 117 und bes. 264 f.)

[1] Er spricht lateinisch und italienisch mit ihm und läßt in seinem Hause 3 bis 4 Bauern schwäbische Nationalmusik vor Burney aufführen!

Was der Umgang mit Hofdamen, Nichthofdamen und Nichtdamen unverdorben ließ, verdarb vollends der Umgang mit den Musikern. Er selbst zitiert die Stelle aus dem Sachsenspiegel: Spielleute sind rechtlos. „Spielleuten, sagt der alte deutsche Gesetzgeber, gibt man zur Buße den Schatten eines Mannes, so gering achtet man sie, daß sie kaum als Menschen angesehen werden: das macht, sie sind liederlich und machen liederlich", setzt der Glossator hinzu, und gleich darauf sagt er: „Friß, sauf, lieble, geig' und pfeif' — nach dem Tod ist alles aus, scheint die Moral zu sein, nach der die meisten taumeln." Solche Aussprüche zitiert Hauff mit Wohlgefallen: aber abgesehen von der Stimmung, aus welcher solche Ausrufe entstanden, passen sie gewiß eher auf die welschen Sänger und Virtuosen, die sich damals an den Höfen herumtrieben, als auf den deutschen Musikerstand, aus dem, zumal in der protestantischen Kirche und Schule, damals ein ganz anderer Typus herausgewachsen war.

Das Ende mit Schrecken ist bekannt: adulterii tantum non convictus, eines Ehebruchs beinahe überführt wurde er erst ins Gefängnis und dann an die Luft gesetzt. Wiederum drastisch von ihm selbst geschildert: „rechts tollte eine Rasende, links rasselte ein Dieb mit seinen Ketten, unter mir sangen, heulten, fluchten und weinten die eingefangenen Huren, die damals Ludwigsburg zu einem wahren deutschen Lampsakus machten."

Sein Vermögen bestand, als er von Ludwigsburg in die Welt hinausging, aus einem Taler!

Folgen die abenteuerlichen Kreuz- und Querzüge, die ihn zuletzt nach Augsburg und Ulm führen. Strauß hängt ihm Br. I, 292 neben dem Titel des Abenteurers auch noch den des Schmarotzers an: dem gleichen Mann, der selber den letzten Groschen herschenken konnte und, so er hatte, reichlich, ja überreichlich gab. Der Mann mußte leben. Er hat überall, wo er hinkam, Musiklektionen gesucht und gefunden, hat mit seinem Spiel viele entzückt, hat als stellvertretender Organist gespielt und hat seine Familie in dieser Zeit (!) reichlich unterstützt, wie der Sohn S. 64 bezeugt. Wenn er die gern angebotene Gastfreundschaft annimmt und sich gütlich tut, was ist dabei? Daß er des Guten gelegentlich etwas zu viel tut, mag sein, und ein kleiner Schlaganfall vor seiner Abreise nach München belehrt ihn unzweideutig, daß zwischen den feurigen Weinen der Pfalz und den schwäbischen „Rachenputzern" ein kleiner Unterschied sei.

Gleich in Heilbronn findet er durch Spiel auf dem Flügel und Lektionen Zutritt in den ersten Häusern, die Konzerte sind — dank dem Ehepaar Pirkner — gut eingerichtet. Er strebt nach Berlin, läßt sich aber von einem Herr v. Gritsch, der eine „Ritterakademie" in Saarbrücken

gründen will, nach Mannheim engagieren, als der Plan in nichts zerrinnt, eilt er in raschem Entschluß nach Heidelberg zurück, um Studenten zu unterrichten, führt sich unterwegs auf romanhafte Weise durch sein Klavierspiel in einem Landhaus ein, komponiert der Baroneß ein Rondo mit Variationen und fährt reichlich belohnt, mit Vieren in Heidelberg ein. Von dort wieder nach Mannheim an Graf Nesselrodt empfohlen, lebt er herrlich und in Freuden in dessen Haus, instruiert seinen Sohn, verkehrt in angenehmster Gesellschaft, spielt die treffliche Orgel in der reformierten Kirche und darf sich vor dem Kurfürsten in Schwetzingen auf dem Klavier hören lassen. Er hat Erfolg, fraternisiert mit den trefflichen Mannheimer Musikern, wird Freund Cannabichs, verkehrt mit Le Brun, Holzbauer und Raff und besucht natürlich die Oper fleißig. Er hat sich gründlich revanchiert: seine Schilderungen in der Biographie und der Ästh. d. T. zählen heute zu den wichtigsten Quellen dieser interessanten Periode[1]). Wiederholt spielt er vor dem Kurfürsten, erhält ein Thema auf dem Flügel, das er zu seinem vollkommensten Beifall ausführt; eine dauernde Anstellung winkt ihm, als er durch ein böses Wort über die Akademie, das Herzblatt des Fürsten, mit einem Schlag alles verscherzt. Bekannt ist, wie er mit dem kurbayrischen Gesandten nach München fährt, um katholisch zu werden. Der Münchner Aufenthalt, in dem ihm kein Lied, kein Menuett gelingen wollte, war doch musikalisch nicht ohne Interesse. Auch hier macht er alsbald die Bekanntschaft der Musikerkreise, wird sehr vertraut mit dem Kapellmeister von Trier Sales und seiner Gattin, die Primadonna war, — er hat dessen in München aufgeführte Oper später in der Chronik ausführlich besprochen. Mehrmals darf er vor dem Kurfürsten spielen, der selbst musikalisch, Violine und Gambe spielte. Er ärgert sich über die welsche Musik, die in München dominiert, besonders über das elende Zeug, das in den Kirchen vorgetragen wird (der Kirchenmusik schenkt er überall die größte Aufmerksamkeit). Dagegen entzücken ihn die bayrischen Volkslieder, die er oft später in Gesellschaften hören läßt. „Hin Tonkünstler und Dichter, ruft er, nach Böhmen, Österreich, Bayern, Sachsen, Schwaben! — hin an alle deutschen Ströme, und belausche die Urlaute unsers Volks, wie sie mit Lied und Sang aus dem Herzen quellen — ahme sie nach, ver-

---

[1]) Und sind von Friedr. Walter in seiner vorzüglichen Monographie, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, Leipzig 1898, aufs gründlichste ausgebeutet worden vergl. S. 254 ff. und passim. Ebendort über die Freundschaft von Schubart mit Maler Müller. — Über Cannabich Ästh. 145 f. mit einer ominösen Bemerkung über den Antialkoholisten „Vielleicht mag auch dies das Feuer Cannabichs schwächen, daß er in seinem Leben keinen Wein trank“!

edle sie, und du wirst alle deutschen Nerven dröhnen, alle Augen glühen, und alle Glieder beben machen!" Auf der Bibliothek reizen Lassos Partituren seine Aufmerksamkeit; „unsere Porzellanmännchen und Marzipanpuppen, was würden die sagen? — O Lasso, Lasso, bleib liegen, bis dich die bessere Nachwelt entmodert!" Dies ist bekanntlich neuestens geschehen.

Eine Stuttgarter Denunziation reißt ihn von dem desperaten Schritt zurück, er stürzt ziellos hinaus in die Welt. „Wohin Kerl?" Er will nach Stockholm, steigt in der Weberherberge zu Augsburg ab und bleibt, um es bald mit Ulm zu vertauschen, wohin die Chronik ihm vorangezogen war. Bisher sind neben der Autobiographie die Briefe fast die einzige Quelle. Jetzt tritt, mit Gründung der Chronik, Schubarts Leben mehr ins Licht der Öffentlichkeit, man kann die Jahre 1774—77, wie später 1787—91 an der Hand der zwei Wochennummern der Chronikjahrgänge leicht verfolgen [1]). Unsere Skizze kann hier knapper werden und nur das für den Musiker Wichtige leicht markieren.

In der frischen Luft der beiden Reichsstädte war gut sein, es ist dem heute noch so. Hier fand Schubart den Beruf, der ihm Lebensberuf geworden, den publizistischen. In Ulm hat er die glücklichste Zeit seines Lebens verlebt [2]). Es versteht sich von selbst, daß er in Augsburg sofort in musikalischen Kreisen bekannt ist, besondere Freundschaft verbindet ihn mit dem Orgel- und Klavierbauer Stein, dem Erfinder der Melodika, dessen Orgel in der Barfüßerkirche er mit Entzücken spielt. (Über Stein und seine Melodika vergl. Ästh. 222 f.) Er hört viele durchreisende Virtuosen, den Violinisten La Motte, den Oboisten Besozi und den Baritonisten Lidl (über ihn auch Ästh. 308 f.). Er gibt selbst Konzerte und Lektionen und hält im schönen Musiksaal auf dem Beckenhause (B. II, 40) mit großem Erfolg Vorlesungen aus Klopstocks Messiade. Er wird sich materiell dabei besser gestellt haben, als in Ulm (im allge-

[1]) Alles weitere Wissenswerte enthält Teil II. Ich habe dort sämtliche musikalischen Artikel, Aufsätze, Konzert- und Kompositionsanzeigen, ja auch alle kleinen Notizen aus diesen ca. 8 Jahren kurz notifiziert, Seitenzahl mit kurzem Stichwort angegeben, so daß, wer die Chronik auf Musikalisches hin durchblättern will, es sehr bequem hat. Es gibt zwar Inhaltsangaben zu den ersten Jahrgängen, später hat er's nicht mehr dazu gebracht. Aber die Rubrik „Tonkunst" macht bei weitem nicht alle Notizen namhaft. Einige charakteristische Proben sind in extenso wiedergegeben.

[2]) Ganz neuerdings trägt eine Straße Schubarts Namen und wartet auf Häuser, einstweilen gibt es da eine Bierbrauerei und ein Sanatorium. — Über den Publizisten im allgemeinen haben wir hier nicht zu handeln, ich will aber die Bemerkung nicht unterdrücken, daß man nach Zeitungsschreibern, die so etwas schreiben können, wie die Apostrophe ans Münster, Neujahr 1776, heutzutage suchen kann . . .

meinen zu vergl. Schubart in Ulm von Friedrich Preſſel, Ulm, Rübling 1861, S. 17 ff.), wo zu ſolchem Verdienſt weniger Gelegenheit war. „Für die Künſte ſcheint zwar Ulm ein Grab zu ſein, ſchreibt er, doch ſind noch Augen und Ohren für ſelbige da. Der Muſikdirektor Martin beſaß Eifer und Geſchick für die Tonkunſt; er führte die beſten und neueſten Stücke auf, ſo gut er's in ſeiner eingeſchränkten Lage vermochte.“ Solange er in Ulm weilt, äußert er ſich ſelbſtverſtändlich ſehr zurückhaltend z. B. 1775, 590 ff. Etwas ſchärfer klingt das Urteil in der Äſth. V, 227 „die Privatkonzerte — wollen nicht viel beſagen, denn ob man gleich oft ſehr gute Stücke wählt, ſo verunglückt doch meiſtens die Ausführung“ (!). In B. II, 110 tadelt er heftig, daß die Operette in Ulm gedeihe. Er trat öfter in Konzerten auf, einige drollige Konzertanzeigen im Sturm- und Drangſtil findet man in der Chronik, vergl. T. II, S. 75. Eine regelmäßig wiederkehrende Gelegenheit, bei der ſich auch fremde Virtuoſen einſtellten, waren die Kreisverſammlungen. Br. I, 321 ſchreibt er 13. Juli 1775 an den Bruder, der „Craiß“ ſei diesmal beſonders glänzend ausgefallen. „Komödien, Operetten, Bälle, Konzerte, Schmauſereien, Spazierfahrten, wechſelten beſtändig, und meiſtens war ich dabei. Der durlachiſche Geſandte, Baron von Geiling, hat mich ſehr lieb gewonnen, und mir, als ich vor ihm ſpielte, 20 Konventionstaler gegeben.“ Einmal nimmt er für ein Konzert 40 fl. ein. Aus dem Ulmer Intelligenzblatt wiſſen wir, daß der erſte Platz 24, der zweite 12 kr. koſtete: „Perſonen von Rang und Anſehen wird nichts vorgeſchrieben.“ In einem ſolchen Konzert begleitet er den Kontrabaſſiſten Meergraf und ſingt und ſpielt Stücke aus Schweizers Alceſte[1]).

[1]) Über Schweizers Alceſte — (von Sch. und Wieland), in gewiſſem Sinn ein Markſtein in der Geſchichte der Oper, als Beginn einer großen Periode — vergl. Walter a. a. O. S. 277 ff. Im Gegenſatz zu Schubarts günſtigem Urteil ſteht Mozarts wegwerfendes Urteil ebendaſ. S. 280. Ich füge hier beiläufig hinzu, daß die Worte, welche Preſſel a. a. O. S. 21 „faſt prophetiſch“ Schubart über Mozart ſprechen läßt: „Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze iſt, ſo muß er einer der größten Komponiſten werden, die jemals gelebt haben,“ nicht von Schubart ſind. Die Stelle ſteht Chronik 1775, S. 267 in einem Auszug eines Schreibens aus München. Der Schreiber, der ſich Y. unterzeichnet und im Begriff iſt, nach Italien zu reiſen, berichtet über eine Reihe von Münchener Aufführungen aus dem Jahr 1775, ſtellt übrigens auf der gleichen Seite 267 das Klavierſpiel Hauptmann Beeckes weit über das Mozarts!! (Eine matte Äußerung Sch.s über Mozart, welche nur den Klavierſpieler hervorhebt, ſteht in der Äſth. d. T. Bd. V, S. 165. Schubart kannte offenbar damals nichts von Mozart.) Auch in Reinardus, Mozart ein Künſtlerleben 1883 S. 102 f. wird die Beſprechung von la finta gardiniera 13. Januar 1775 auf Schubart zurückgeführt und folgende Phraſen daran geknüpft! „ſo hatte dieſe von Genieflammen durchzuckte Muſik des neunzehnjährigen Jünglings den nach-

An musikalischer Anregung mochte es freilich in Ulm ganz fehlen, dafür machte er kleine Reisen, z. B. ins Wallersteinische, wo er die Kapelle unter Beeckes Leitung kennenlernte, außerdem nach Memmingen, wo der treffliche Rheineck saß, Gastgeber zum weißen Ochsen und begabter Liederkomponist. Eine Notiz in „Christoph Rheinecks Lebensbeschreibung", Musik. Realzeitung 1790, S. 202, scheint bisher den Schubartbiographen entgangen zu sein, „seine Hochzeitskantate setzte er selbst, und der durch sein Genie, seine Gedichte und Kompositionen, sowie durch seine nachmaligen zum Teil widrigen (!) Schicksale berühmte Daniel Schubart dirigierte die Aufführung derselben". Ob das 1775 oder 1776 war, war aus den Briefen nicht zu eruieren: er war August 1775 dort (Br. I, 324) und gab nach B. II, 117 auch 1776 Konzert ebendort. Durch Mitteilungen, die ich Herrn Dr. Miedel in Memmingen verdanke, ist Rheinecks Hochzeit mit Sicherheit 15. Juli 1776 zu datieren. Also auch die zweite Reise Sch.s dahin Juli.

Die Chronik enthält eine Menge musikalischer Aufsätze, Schubart kann eine Zeitlang aus seiner reichen Erinnerung zehren. Er gibt der Chronik Liederkompositionen bei (vergl. Teil II. Einige der Zeit nach früher fallende Lieder sind nur aus Aufzeichnungen auf dem Hohenasperg bekannt und werden daher in der Skizze nicht erwähnt) und plant jetzt schon eine Sammlung seiner in alle Welt verstreuten Melodien und seiner Gedanken über Musik. Er wird berühmt, durchreisende Zelebritäten suchen ihn auf. Es fehlt nicht an Lockungen nach außen. Man lädt ihn zu einem Besuch der Oper in Mannheim ein, er soll sich um eine Kapellmeisterstelle in Karlsruhe bewerben und auch in Nürnberg lenkt man die Augen auf den begabten Publizisten. Sowie die äußeren Bedingungen gegeben sind, macht der Mann Ansätze, zur Totalität, zur Tüchtigkeit fortzuschreiten — diesen Eindruck gewinnt man von seinem Ulmer Leben. Da faßt ihn die eiserne Faust des fürstlichen Pädagogen, die er schon einmal verspürt, und wirft ihn in den Kerker. Über ein Dezennium!

Die Zeit auf Hohenasperg ist bis zum Überdruß oft erzählt worden; was sie für den Musiker bedeutet, wird in diesem Buch zum erstenmal klar werden. Es ist sehr fraglich, ob Schubart je dazu gekommen wäre, außer einigen Liedern etwas Musikalisches niederzuschreiben,

---

maligen Gefangenen des Hohenaspergs, Schillers erstes Dichterideal, zu einer weitausschauenden Prophezeihung begeistert, deren Erfüllung er selbst wohl kaum ihrem ganzen Umfang nach ahnte, als er jenen Satz zu Papier brachte." S. 104 über die Bevorzugung Beeckes durch den anonymen Autor „unter den Einflüssen solcher Selbsttäuschung, wie vielleicht auch schwäbischer Landesgenossenschaft (!), mag sich denn Schubart seine Ansicht wohl auch gebildet haben".

wenn er sein Publizistenleben fortgeführt hätte. Weitaus die größere Masse des im II. Teil behandelten Materials stammt vom Hohenasperg. — Anfangs darf er freilich jahrelang keine Musik treiben, höchstens wenn es dem Kommandanten einfällt, mit seinem Talent vor Fremden Staat zu machen[1]), oder wenn er mit den Soldaten Theater spielen darf. Aber

---

[1]) Man verzeihe mir, wenn ich die bekannte Anekdote von Voglers Besuch hier nicht unterdrücke, aber sie enthält immerhin Züge, die für Vogler und Schubart charakteristisch sind. L. Sch. S. 371 erzählt von diesem Besuch des großen Orgelspielers und Musiktheoretikers, dessen zwei Schüler Karl Maria von Weber und Meyerbeer freilich noch bekannter sind als er: „Der General (zu dem Schubart schon so oft mit Begeisterung von Vogler gesprochen hatte) wollte sich mit ihrer Zusammenkunft ein kleines Vergnügen machen (!!), und verabredete mit dem Abt, daß er sich für einen reisenden Gelehrten ausgeben sollte, dessen Liebhaberey die Musik sey. Sch. ward also zitiert; ließ sich mit dem Fremden in ein Gespräch über ihre beiderseitigen Reisen ein; und wurde sodann höflichst ersucht, auf dem Flügel vor ihm zu spielen. Er tat dies mit ziemlicher Sorglosigkeit — wie es bey den häufigen Zuspruchen sehr natürlich war (!!). Als aber der Fremdling einige vielbedeutende Winke über sein Spiel fallen ließ, brachte ihn dies in einige Wärme und er trug ein paar von ihm selbst gesetzte Chöre aus Klopstocks Hermannsschlacht mit Feuer und Empfindung vor. Der Fremdling war darüber entzückt; und als ihn der General darauf ersuchte, daß er sich gleichfalls hören lassen möchte, erklärt er: „Er habe nach dem Auftritt eines solchen Meisters allen Mut verloren". Die ganze Gesellschaft drang nun in ihn, und man meinte, daß es bey einem bloßen Liebhaber nicht so genau genommen werden könnte. Endlich setzte sich Vogler — machte zur Probe einige Salto-Mortales durch den ganzen Flügel hin, und trieb sein Wesen so arg, daß Sch. nach wenigen Minuten emporfuhr und ausrief: „Das ist entweder der Teufel oder Vogler!" Vogler sprang nun auch auf: sie umarmten sich — und Beide erschöpften nun abwechselnd den ganzen Tag hindurch, sowohl auf dem Flügel als der Orgel, die ganze Stärke ihrer Kunst. Stürmende Kraft, und an Zauberey grenzende Schwierigkeit — war Voglers Charakter: Schubarts Charakter: Empfindung und feuersprühende Phantasie. Nichts bezauberte Voglern mehr, als wenn letzterer Stellen aus der Messiade deklamierte, und sie sodann bald gleichzeitig, bald allein auf der Orgel ausmalte — worin er es zu einer seltenen Fertigkeit gebracht hatte." Die Pointe ist mir einigermaßen verdächtig. Vielleicht gehört die Anekdote zu jenen, welche herrenlos werden und von den verschiedensten Personen erzählt werden. Ich finde nämlich zufällig in der Allgem. Musik. Zeitung Jahrg. II, 1799 bis 1800, S. 862 ff. folgendes über Friedemann Bach: „— — Ehe er nach Berlin ging, waren seine ökonomischen Angelegenheiten ganz besonders herabgesunken und er wanderte, seine ganze Habe in einem kleinen Bündelchen, ärmlich wie ein Handwerksbursche, aber durch seine musikalischen Phantasien glücklich wie ein Gott — auf gut Glück, wohin die breite Landstraße ihn führen wollte. Er traf eine kleine Gesellschaft sogenannter Prager Studenten: machte, als Kunstverwandter, mit ihnen Bekanntschaft: ihr unstetes freies Künstlerleben gefiel ihm: er zog eine Zeit mit ihnen umher. Sie wollten jetzt zur Messe nach Br.: Der Weg führte sie vor dem Rittergute des Herrn von —, eines wahren Musikliebhabers und guten Freundes des Hamburger Bachs vorbey. Bey dem Herrn sprechen wir ein, so oft wir vorüberkommen, sagten sie: und wir werden immer sehr gut aufgenommen. Sie ziehen ins Haus, lassen sich

wie ihm das Klavier endlich freigegeben wird, fühlt er sich erst wieder als Mensch und die Hauffsche Sirene tröstet den armen Gefangenen. Die Wirkungen der Musik in tiefem Leid hat er an sich selbst erleben können, wie kaum ein anderer. In jener Zeit entstand die Kantate an die Tonkunst, in der er singt:

Jetzt fingst du an zu spielen
Den stummgewordnen Schmerz,
Bis süße Tränen fielen
Und lüfteten das Herz.
Göttin der Tonkunst, auf purpurnen Schwingen
Kamst du von Sion zu Menschen herab.

Uns will manches in der Kantate heute schwülstig dünken, aber wir dürfen nicht vergessen, was die Musik ihm damals war.

Nun komponiert er Sonaten und Lieder „in Menge" (vielleicht haben wir die Sonaten alle!), gibt Unterricht in der Familie des Kom-

---

melden — Sie sollten spielen, aber sich zusammennehmen, weil gerade ein großer Kenner bey'm Herrn zum Besuche wäre, sagt ihnen der Bediente. Auf dem Saale, wo sie spielen, stehet ein Flügel. Nachdem die Prager einige Sätze gespielt haben, setzt sich Friedemann an den Flügel und fängt allein an zu phantasieren. Er war so froh, so glücklich, so bey Laune —! So gut hatte er lange nicht gespielt! Auf einmal erschallt eine Stimme in dem Zimmer: das ist mein Bruder Friedemann oder der Teufel! und Karl Ph. Em. Bach und mit ihm die ganze Gesellschaft eilt heraus" u. s. w. — Auch ein Geschichtchen, das L. Schubart S. 121 aus dem Ludwigsburger Aufenthalt erzählt, halte ich für legendär. Schubart komponiert eine Kantate zu einem Kirchenfest, die er „unter dem Namen eines sicheren Italieners Trabuschi auflegt". Als sie großen Beifall findet, heißt er den Namen umgekehrt lesen. Bei Jahn Mozart II¹ S. 62 fragt Stein in Augsburg: Sollte ich wohl die Ehre haben, den Herrn Mozart vor meiner zu haben? — O, nein, sprach ich, ich nenne mich Trazom, ich habe auch hier einen Brief an Sie" u. s. w. Und weil ich gerade an den Anekdoten bin, im gleichen Band der Allgem. Zeitung S. 720 steht folgendes zu lesen: „ein wohlbekannter Musikdirektor, dem das forte und piano nie stark und schwach genug exekutiert wurde, ließ in einer der letzten Proben einer Oper die braven Hornisten wohl drey — viermal eine Stelle wiederholen, und das piano war ihm immer noch nicht schwach genug. Endlich werden die Musiker verdrießlich; sie setzten nochmals die Hörner an, welche die Stellen mit den Flöten zusammen hatten, aber sie gaben gar keinen Ton an. — Bravo! rief der Musikdirektor, jetzt war es gut! —" Die gleiche Sache, ein bischen anders zugestutzt und rührend wahrscheinlich gemacht, las ich neuerdings von Bruckner! Man vergleiche damit noch folgendes: In Forkels musik. Alm. für Deutschland auf das Jahr 1784 S. 187 ist über den Flötisten Vanhall zu lesen, „Es ist mir dem ohngeachtet begegnet, daß Leute von wirklich musikalischem Urteil, die auch viel gehört hatten, dennoch von dem Flötenspielen Vanhalls bezaubert wurden. Sogar ging ein solcher Mann soweit, daß er, als Vanhall in einer Cadenz die Flöte am Mund herumdrehte und über die Flöte weg ohne allen Ton bloß in den Saal bließ, sagte: ein solches Pianissimo habe er in seinem Leben noch nicht gehört. Ich stand neben ihm, und versicherte, daß ich es ebenfalls nicht gehört hätte".

mandanten von Scheeler und andern Offiziersfamilien, und erteilt den Schulmeistern und Provisoren der Umgegend (bis zu seiner Befreiung!) Unterricht im Generalbaß (?), Orgelspiel und Gesang, entwirft Abhandlungen über Choral- und Kirchenmusik für sie. Gewiß sind damals die köstlichen Provisorenlieder entstanden. Dem Sohn des Kommandanten General von Hügel diktiert er 1784—85 die „Ideen zur Ästhetik der Tonkunst“. Er entfaltet auch publizistisch-musikalisch eine ziemlich ausgedehnte Tätigkeit, schon 1782 sendet er Lieder in die Boßlersche Musikzeitschrift in Speyer, läßt Klaviersonaten und die Kantate an die Tonkunst in Winterthur drucken, beteiligt sich an einer Zeitschrift von Zumsteeg und Genossen, an dem Stäudlinschen Musenalmanach u. a. Abeille, Eidenbenz, Zumsteeg[1]) (und Schiller) besuchen ihn auf dem Hohenasperg, er nimmt beispielsweise an Abeille großen Anteil, liest seine Kompositionen durch, weist ihn auf Bachs Klavierwerke hin und zeigt ihm gewisse Vorteile beim Klavierspielen.

Milder wird die Haft, 1785 hofft er ganz sicher auf die Befreiung, aber es war wieder nichts. Dafür darf er jetzt seine Gedichte und die musikalischen Rhapsodien herausgeben.

Endlich im Jahr 1787 darf er, mit dem stolzen Titel Herzoglich Württembergischer Hof- und Theaterdichter behängt, den Asperg verlassen!

Es waren seine besten Mannesjahre gewesen. Wieder hatte er einen Anlauf gemacht, aus seinem musikalischen Können und Wissen etwas Ganzes zu machen. Aber wie eine düstere Wolke liegt es auf dem Mann, er ist Schubart nur wenn er frei ist. Das Warten macht böse. Er wartete und wartete umsonst. Diese Pädagogik brach das geistige Rückgrat des Mannes. Bei aller anscheinenden Derbheit, ja Rohheit, ist etwas Weiches, leicht Verletzliches in dieser Natur. Er war kein Held im Dulden. Er wehrt sich auf seine Weise gegen den „Tag der Knechtschaft“ — er hat getrunken, wenn es ging, er hat geflucht, er hat sich erniedrigt, ist fromm geworden, hat gewimmert, hat geistliche Gedichte dem Dutzend nach gemacht — nicht ein Zehntel davon habe ich gelesen und verzichte lieber auf ein Urteil über den Dichter. Tiefer Ekel erfaßt einen bei der Lektüre des grauenhaften 2. Teils der Biographie. So zerreibt man Menschen. Diese Rieger und Zilling, welch letzterer einmal wörtlich

[1]) Auf eine gelegentliche Briefstelle über Zumsteeg, Br. II, S. 86 (verdruckt bei Landshoff S. 160) „Zumsteegs Sattheit ärgert mich.“ — „Aber Sattheit ist auch sein (Schillers) Fehler“, scheint mir Landshoff S. 38 zuviel Nachdruck zu legen. Wenn er übrigens Sattheit offenbar als „überschwengliches Wesen“ verstehen will, so ist mir dies sehr zweifelhaft. Ist es nicht vielmehr soviel als blasiert??

schreibt, er vermute bei seinem Prüfungsobjekt „nicht eher eine wahre Änderung, als bis er sich selber anstinke physice und moraliter und er vermute nach dero Beschreibung, daß beides bei Schubart nunmehro zusammentreffe!"

In den schauerlichen Sprüngen von Selbstzerfleischung, tiefster Zerknirschung, frommer Ekstase zum Galgenhumor, zum Weinrausch, zum haarsträubenden Zynismus muß jeder unbefangene Betrachter die Symptome eines zerrütteten Nervensystems erkennen, und wenn der schneidige Herr Lindquist (an Haug Br. II, 34) dies nicht verstand, so verstehe ich Strauß nicht, der eine „Niedrigkeit" darin findet, daß Schubart dem Herzog seine Gedichte widmen will, „wenn es auch in den Umständen Entschuldigung findet". Entschuldigung! weit vom Schuß weg wissen wir alle nicht, wohin man den Menschen bringen kann.

Die Jahre auf dem Hohenasperg waren die Glanzjahre Mozarts. Wieviel mag von dieser Musik auf den „Tränenberg" gedrungen sein, von dieser Musik, die Feuer aus Schubarts Geist geschlagen hätte, wenn sie ihn in seinen guten Jahren getroffen hätte. Als er im Merkur die erste Aufführung des Figaro mit den lahmen Worten ankündigte: „Freitag, den 16. Juli 1790. Zum erstenmal, das in und außer Deutschland mit so vieler Sensation aufgenommene Singspiel „Die Hochzeit des Figaro" in vier Aufzügen. Aus dem Italienischen mit poetischer Freiheit übertragen von dem Theatraldichter Vulpius. Die Musik ist von Mozart, einem in ganz Deutschland gefeierten Namen. Er hat in diesem Stück gezeigt, daß seine Muse größerer Produkte fähig ist, als bloß für den Flügel zu arbeiten," als Schubart diese Ankündigung schrieb, war er über die Zeit hinaus, um frisch zu empfinden, oder zu bequem, um in den dithyrambischen Stil früherer Jahre zurückzufallen. Man kann ruhig sagen, er hat Mozart nicht erlebt, wenn ihn auch dieser um keine drei Monate überlebt hat. Dafür wurde Mozart Zumsteegs wichtigstes Erlebnis.

Als Schubart glückselig, unter dem Jubel des Publikums, in Stuttgart einzog, war der Mann fertig. Die geistige Kraft, die in den ersten Chronikjahrgängen so ungestüm sprudelt, ist nahezu versiegt. Die Phrase fängt an bedenklich zu wuchern. Seine Muse zeigt schwammige gedunsene, aber schmunzelnde weingerötete Züge. Die Verse schwülstiger als je, aber man errät, daß es dem Mann erbärmlich wohl geht. Er ist fast nur noch Hofdichter und Zeitungsschreiber — daß Gott erbarm! — aber er hat sein behagliches Auskommen und seinen eigenen Wein im Keller. Man könnte erwarten, daß er nun seinen musikalischen Neigungen so gut wie ganz leben werde, aber es kommt nur zu einem schwachen Anlauf. 1788 macht er den Versuch, der Chronik eine Kunstbeilage zu geben —

es stehen auch Sachen über Musik darin — aber nach einigen Nummern schläft die Beilage ein. Einige Lieder, teils der Chronik, dann dem „musikalischen Potpourri“ beigegeben, welche vielleicht ebenso wie die Klaviervariationen (1788) und sonstige Kleinigkeiten noch auf dem Asperg entstanden waren, sowie zwei Lieder in Abeilles Hübnermelodien fallen in diese Zeit. Außerdem Konzertbesprechungen und kurze Anzeigen von Musikalien. Die wunderliche „Charakteristik der Tonarten“ reicht noch hinter die Hohenasperger Zeit zurück.

Über die Tätigkeit Schubarts am Theater sind wir durch eine gründliche Arbeit von R. Krauß, Württemberg. Vierteljahrsh. 1901, S. 252—280, sehr gut unterrichtet. Er war, was wir heute einen „artistischen Direktor“ nennen. Hofkapellmeister war Poli. Gewiß hat Schubart nie dirigiert, er gehört gar nicht zur Kapelle und wird in einem Status derselben in einer Zeitschrift jener Zeit nicht erwähnt. Neben Poli werden gelegentlich Leute wie Dieter und Zumsteeg ihre eigenen Sachen dirigiert haben. Sein offizieller Titel ist Hof- und Theaterdichter und als solcher dichtet er die gräßlichen Prologe, welche Zumsteeg oder ein anderer in Musik setzen muß. Auch hält er — wie lange? — Vorlesungen am Musik- und Mimikinstitut der Karlsschule in Deklamation, Mimik, Pathognomik (!), einmal heißt's auch in der „theatralischen Musik“. Interessant ist seine Beteiligung an der Feststellung des Spielplans, hier ist er nicht ohne Verdienst. Ich hebe aus der sorgfältigen Darstellung von Krauß a. a. O. S. 270 ff. einige für unsere Zwecke interessante Daten aus. Eine Reihe deutscher Opern erscheinen zum erstenmal unter ihm auf der Stuttgarter Bühne: so die Singspiele und Operetten von Dieter, Orchestermitglied, Zögling des Musikinstituts, von Gauß (Hadrian in Syrien, nach Metastasio von Ludwig Schubart bearbeitet und fälschlich in Schubarts Werke aufgenommen), von Zumsteeg, den er stets neidlos anerkannt und gefördert hat. Sodann brachte er die Singspiele von Dittersdorf, den er sehr hoch stellte, auf die Bühne, „Doktor und Apotheker“ 1788, das sehr oft wiederholt werden mußte, „der Betrug aus Aberglauben“ 1789, „die Liebe im Narrenhause“ 1790, „Hieronymus Knicker“ 1791, von Mozart „Entführung“ (15. Juli 1788 zum erstenmal, bei Krauß 1789 wohl Druckfehler) und „Figaro“ 23. Juli 1790, von dem Münchner Schuhbauer „die treuen Köhler“ und von Ebert „die Zigeuner“ 1791. Er griff auch auf Bendas Opern und Melodramen, sowie Hillers Singspiele zurück und gab ausländische Opern in deutscher Sprache. Zu Anfossis Singspiel „die glücklichen Reisenden“ bearbeitete er 1789 den Text selbst. Außerdem erschienen „der Baum der Diana“ von dem Spanier Martin und Salieris „Axur“.

Ich kann diesen von Krauß aus den Ankündigungen im Merkur und andern Quellen gezogenen Notizen nur ein Stück hinzuzufügen, das seinem Scharfblick vielleicht entgangen ist. 1789 am 31. Januar wurde laut Merkur aufgeführt: Albert, Erbprinz von Baiern, nebst einem damit verbundenen Tanz, wiederholt am 27. März („das Ballett ist mit dem musikalischen Drama selbst verbunden"). Dasselbe Stück wurde 1790 gegeben am 9. März und 30. Juli. Dies ist eine von Vogler 1781 für München komponierte Oper. Ob sie schon vor Schubart auf dem Spielplan erschienen, kann ich mit meinen Mitteln nicht eruieren. Viel wahrscheinlicher ist, daß Schubart sie eingeführt und 1½ Jahre gehalten hat. Im September kam Vogler selbst nach Stuttgart, von Schubart enthusiastisch aufgenommen; er plant auch mit Vogler eine musikalische Akademie herauszugeben, welche aber nicht über den Plan hinauskommt.

Im August 1790 schreibt Schubarts Frau: „Sein Amt hat er ganz abgeschüttelt. Unter Zwang und Drang macht er noch die Prologe auf die durchlauchtigsten Namens- und Geburtstäge; sonst kommt er das ganze Jahr nicht ins Opernhaus."

Im Jahr darauf ist er gestorben, ohne an die oft versprochene Sammlung seiner Lieder und die Ausarbeitung der „Ästhetik der Tonkunst" Hand angelegt zu haben.

---

2. Der Musiker und Musikschriftsteller.

Die monumentale Musikgeschichte zeigt uns die Männer, welche neue Bahnen gefunden und eröffnet haben, und die Werke, die uns Heutigen in irgendeinem Betracht noch etwas bedeuten, etwas „sagen". Wie lange noch? Der Superlativ ekstatischer Ästhetiker spricht gern vom ewig Schönen. Wie Marksteine stehen die Männer und die Werke da und weisen nach vorwärts. Was dazwischen wimmelt, lebt, singt, wozu das vom Tod erwecken? Soll es auch eine antiquarische Musikgeschichte geben, welche mit gleicher Pietät das Kleine wie das Große zu konservieren strebt und sich auch im Erforschen des Kleinsten nicht leicht ein Genüge tut? So sehr dies oft in neuerer Zeit den Anschein hat, so wenig wünschenswert erscheint es. Nur in drei Fällen vermag ich der antiquarischen Historie auf diesem Gebiet eine Berechtigung zuzuerkennen. Einmal, wenn ein kleinerer Künstler ersichtlich stark gewirkt hat — gleichviel dann, ob seine Werke der Zukunft noch etwas sagen oder nicht, oder wenn sein Wirken einen engeren Kreis lebhaft interessiert und die Historie sich bequemt zur Lokalhistorie herabzusteigen oder endlich, wenn der Mann an sich interessant genug, wenn er ein psychologisches Problem ist. Im übrigen mögen die Toten ihre Toten begraben. Schubart hat starke Wirkungen ausgeübt als Spieler, Rhapsode, und als Dichter und Komponist einer Reihe von Volksliedern, von denen manche heute noch leben, indes anderes, musikalisch Wertvolleres, längst zum Orkus hinabgewandert ist. Sodann ist er für Württemberg ein Ereignis gewesen, für Deutschland freilich nicht, die württembergische Forschung kann ihn weniger ignorieren als Knecht, der gewiß der bessere Musiker war; schließlich ist er ein Mensch, der nicht nur durch sein Schicksal, sondern durch sein ganzes Ich stärker anzieht und abstößt, als mancher Größere; der selbst Leute angezogen hat, denen er so fern steht, wie dem feinen Dav. Friedr. Strauß. Welch wichtige

Rolle die Musik in seinem Leben spielte, hat das Vorstehende wohl zur Genüge gezeigt, was ist es nun mit dem Musiker selbst?

Jede überragende Kraft zwingt Hunderte ins Dunkel hinunter; große Werke werden zum Sieb, durch welches die Vergangenheit gesiebt wird. Wir sehen jene Zeit, in der Schubart lebte, lediglich noch als den Vorhof des klassischen Zeitalters deutscher Musik. Wohl kannte man schon Haydn und Mozart, doch dauerte es noch Jahre, ehe ihre wahre Größe heraustrat, und noch ahnte man nicht den Schöpfer einer neuen Kunst, der auch in der Sonate und im Lied neue Bahnen wies. Es ist ein merkwürdiges Schauspiel, wie der dreizehnjährige Beethoven einen Moment unter den Biedermännern der Speyerschen Realzeitung auftaucht, unter den Rosetti, Vanhall, Sterkel, Schubart, Christmann u. s. w. — Der junge Aar unter Spatzen . . . .!

Über flache Vorberge und Niederungen weg sieht die Nachwelt nur die ragenden Gipfel, aber die Mitwelt sah neben Goethe und Schiller noch den großen Zeitgemäßen Kotzebue, und Schubart nennt neben Haydn und Mozart noch den großen Kozeluch, und nicht selten sind's die Kotzebues und Kozeluchs, die den Rahm abschöpfen und den Größeren den Ruhm gerne übriglassen . . .

Unwillkürlich messen und wägen wir jetzt nach dem Maße der Klassiker, darunter leiden nicht bloß die Späteren, sondern auch die Früheren. Gerechtigkeit zu üben, wie die Historie will und sollte, ist hier nicht nur schwer, sondern fast unmöglich. Wie klein erscheinen uns die Lieder und Sonaten der wackern Leute, die vor und noch neben den drei Meistern komponierten, wie schwer wird es uns, das Publikum jener Zeit zu begreifen, selbst einen Goethe, der den göttlichen Franz Schubert nicht erkannte und an Kayser, Reichardt und Zelter sein Genügen fand! Wohin ist die Zeit der göttlichen Riehlschen Philister? „es war eine köstliche Zeit." Wir haben die musikalische Unschuld der guten alten Zeit längst verloren. Dilettant und Musiker sind ganz anders geschieden, als ehedem. Wer würde heute noch den Lebenslauf eines Dilettanten, wie des Hofdiakonus Junker aushalten, der im württembergischen Repertorium 1783 auf 20 Druckseiten seine musikalische Entwicklungsgeschichte mit Behagen auskramt! Wer hielte die Kompositionen eines Schmittbaurs und Christmann[1]) noch aus! Jene naive Lust am „Setzen" von Melodien und kleinen Stücken, die nicht bloß nicht für die Ewigkeit, sondern gar nicht

[1]) Unser Landsmann Christmann komponiert ein „Erdäpfellied" mit Instrumentalbegleitung, „das milchweiße Mäuschen", „das kleine Hannchen, als sie eine Henne mit ihren Jungen erblickte" und daneben „das Veilchen", das gleiche, das Mozart komponiert hat!

für die Öffentlichkeit, sondern nur für den engen Kreis des Hauses, der Familie bestimmt waren, sie ist längst dahin. Daß man jetzt oft künstlich das, was an der „Hausmusik“ gut und löblich war, gar zu gern wieder wecken möchte, beweist gerade, daß sie nicht mehr existiert.

Die Zeit, wo so mancher seinen „Hausbedarf an Liedern“ sich selbst schuf, ist vorüber. Die Auffassung der Kunst der Musik selbst ist eben durch die Nachwirkungen jener großen Meister von Grund aus verändert worden, ebenso wie die soziale Stellung des Musikers. Die strenge Kunst, die Ansprüche, welche die ernsthafte Kritik an Gehalt der Kompositionen, wie an die Ausübung legt und legen darf, sind andere geworden; die Ansprüche an die theoretische Ausbildung eines jeden, der öffentlich in der Kunst das Wort nehmen will, sind im Zeitalter der Konservatorien viel strengere, als ehedem. Auch das Tempo, in welchem jeder Erfolg sich in weiten Kreisen ausbreitet, hat sich im Zeitalter der Eisenbahnen und der Presse aufs äußerste gesteigert. Wer heute nicht den einen oder andern der ersten Virtuosen gehört hat, ist ein Bauer. Dem „Volk“ in den Städten spielt man jetzt Symphonien vor, die Militärkapellen leben von Wagner. Welche Ansprüche stellt man heutzutage an ein Lied? an ein „Konzertlied“. Was würde man heute dazu sagen, wenn der Herausgeber einer Zeitschrift, der Gedichte bespricht, dafür zu sorgen verspricht, daß die herrlichen Gedichte von ihm oder einem andern Musiker komponiert werden (Chr. 1787, 113) oder bekanntgibt, daß von nun an zu allen Gedichten „Melodien“ um billigen Preis zu haben sind?

Gefälliges Spiel mit Tönen, das bloß „Wohlklingende“ ist heute ein Einwand geworden. Wo bleibt in dieser Zeit das Volkslied? in der Zeit, wo fast jedes Krähwinkel einen Männergesangverein hat, der auf Sängerfeste reist. Was singt das Volk heute? es scheint nötig, daß die Zeitschriften Preiskonkurrenzen ausschreiben, damit wieder Volkslieder komponiert werden.

Man verzeihe diese Trivialitäten: sie werden hier nicht um ihrer selbst willen verübt, sondern nur um Eines ins Gedächtnis zu rufen, daß wer einen Musiker aus der Zeit der Mitte des 18. Jahrhunderts einen Moment in der Betrachtung isolieren will, nicht daran denken darf, ihn oder seine Kompositionen mit modernem Maßstab zu messen, wenn er gerecht sein will [1]. Daß man ferner stets die Zeugnisse über die Wirkungen bei den Zeitgenossen neben das stellen muß, was übriggeblieben ist.

[1] Im allgemeinen mag man hier vergleichen die treffliche Charakteristik des „Vortragsliedes“ bei Riehl mus. Charakterköpfe III, 102 ff. und besonders 106 ff.

Gesetzt, man weiß, was die Musik um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland war und betrachtet den Mann im Rahmen seiner Zeit, so ist es wohl zunächst unmöglich, zu übersehen, daß seine musikalische Begabung eine immerhin nicht gewöhnliche gewesen sein muß. In seinem Lebensgang erscheint manches auf den ersten Blick einer musikalischen Entwicklung günstig gewesen zu sein. Ein musikalisches Elternhaus, vielfache Anregung durch öfteren Wechsel des Orts, später der Aufenthalt im „modernen Lampsakus"! In Wirklichkeit waren die Verhältnisse denkbar ungünstig: Schubart ist offenbar auf dem Klavier und sonst nahezu Autodidakt geblieben, einen gründlichen Elementarunterricht hat er nicht genossen, es fehlte von Anfang an jene handwerksmäßige strenge Schulung, wie sie in den Musikerfamilien herrschte — aus solchen wuchsen Bach, Mozart, Beethoven heraus. Wenn aber irgendwo, so ist's hier schwer, fast unmöglich, das in der Jugend Versäumte nachzuholen. Eine solid fundierte musikalische Technik, der mühelose Gebrauch des vierstimmigen Satzes, die Sicherheit der Stimmführung, die Beherrschung selbst der komplizierteren Formen, das alles muß sich dem angehenden Musiker so „einverleiben", wie dem Schriftsteller die Gesetze der Syntax und des Stils; daß er sie eben als Zwang und Fessel gar nicht mehr empfindet — der Zwang wird zur Freiheit, zum Tanz —, daß ihm das alles nur Mittel zum Zweck, zum „Ausdruck" ist, daß er es vermag, seine ganze Energie in die Tiefe und in die Höhe zu dirigieren, daß er eines Tages anfängt, in neuen Zungen, in seiner Zunge zu reden. Die Musikgeschichte kennt solcher Fälle genug, insonderheit zwei Männer, welche ursprünglich studierten und auch jener systematischen musikalischen Bildung zunächst ermangelten. Auch sie kamen von der Poesie zur Musik, auch in ihnen kämpfte jener Dualismus von Dichter und Musiker, aus welchem unser Held sein ganzes Leben nicht hinausgekommen ist. Aber Schumann und Wagner waren aus anderem Stoffe geschnitzt: ihre Energie holte das Versäumte rasch nach. Und doch ist ihnen etwas hängen geblieben, man weiß, wie Mendelssohn über den Musiker Schumann dachte und ein früherer Bewunderer Wagners spürte manchmal den „unsinnigen Zweifel" in sich, ob Wagner überhaupt unter die „Musiker" gehöre.

Abgesehen von dem Mangel einer gründlichen musikalischen Bildung, zeigt dies ganze Leben nirgends ein ruhiges Wachsen, eine stetige Entwicklung, sondern lauter jähe Sprünge und Risse. Was für ein zerfahrenes Leben! Theolog, Schulmeister in einem elenden Nest, Dichter, Organist an einem Weltort, Abenteurer und „Schmarotzer", „Konvertit", Journalist, 10 Jahr Kerker, Hoftheater- und Prologdichter! Mögen andere dabei selbstgewiß ausrechnen, wieviel „Schuld" ihn selbst trifft —

es ist wahrhaftig kein Wunder, daß nicht mehr aus ihm geworden! Noch eins: daß eine vielseitige Begabung für die innere Entwicklung und für das soziale Fortkommen mindestens ebenso oft eine Gefahr, als ein Vorteil ist, ist ein Satz, der den Psychologen nachgerade gähnen macht. Und noch eins: Schubart hat es an Fleiß nicht fehlen lassen, der Fleiß hat ihm vielleicht überall sonst, nur in der Musik nicht gefehlt. Er hat die Gelegenheit nicht versäumt, von Künstlern zu lernen, wo er konnte. Aber dieser Gelegenheiten waren so wenige. Reichardt hatte es besser, er hat Klopstock, Bach, Mozart gekannt. Schubart ist schließlich in der schwäbischen Enge stecken geblieben. Wenn der richtige Moment kam, so war es für ihn zu spät.

Erwägt man gebührend, was zu erwägen ist, so müssen zunächst die Leistungen unseres Autodidakten im Klavier- und Orgelspiel erstaunlich gewesen sein. Ja auch im Violinspiel bezeugt der herzogl. Kammermusikus Nißle in Ludwigsburg unter dem 3. April 1769: „Wie ich dann zu seinem Ruhm eingestehen muß, daß ich nicht weiß, ob ich, der ich doch auf Sr. Herzogl. Durchlaucht Kosten die Violin erlernet, oder der Schubhardt (!) stärker seye.“ An Zeugnissen aller Art fehlt es nicht.

Das wichtigste Zeugnis hat Burney abgelegt, der in seiner bekannten Schrift II, 80 über Schubart schreibt: „Er war der erste wahre große Flügelspieler, den ich bisher in Deutschland angetroffen hatte. — Er ist von der Bachschen Schule: aber ein Enthusiast und ein Original von Genie. Viele von seinen Sachen sind in Holland gestochen [1]) und sind voller Feuer und Geschmack. Auf dem Klavier spielt er mit großer Feinheit und vielem Ausdruck. Seine Hand ist brillant und seine Phantasie sehr reich. Er hat einen vollkommenen Doppeltriller in der Gewalt, wohin nur wenige Klavierspieler gelangen.“

Wer nicht weiß, was Genie ist, sagte Vogler (L. Sch. S. 48), der komme und höre Schubart spielen oder zum Abendmahl phantasieren. Bahrd war von einer Fuge auf der Münsterorgel zu Ulm so bezaubert, daß er Schubart um den Hals fiel und bekannte: ein solcher Grad von Begeisterung sei ihm bisher im Leben noch nie vorgekommen. Christmann (1752—1812), selbst Komponist (von unheimlicher Fruchtbarkeit) und fleißiger, geachteter Musikschriftsteller, gewiß ein kompetenter Beurteiler, schreibt in einem Aufsatz Allgem. Musikal. Zeitung (Leipzig, Breitkopf und Härtel) II. Jahrgang 1799—1800 Nr. 4 ff. „Tableau über das Musikwesen im Wirtembergischen“ S. 98 f.: „Schubart — sanft

[1]) Irrtum oder Verwechslung! oder Schubart hat geflunkert.

schlummere seine Asche unter der Harmonie der Sphären! — Schubart war der erste im Wirtembergischen, der in Absicht auf den Orgelvortrag Salbung hatte (!), aber auch, leider! der letzte, und man muß es ihm verzeihen, wenn er im Gefühl seiner Superiorität bey der erhaltenen Nachricht, wen man zu seinem Nachfolger ernannt hätte, in seiner gewöhnlichen Kraftsprache ausrief: „Wie? die Ulmerspargel? — das Unschlittgesicht?? — der Mann mit dem lichtlosen Auge ist mein Nachfolger???" Hätte Sch. aber einen andern einheimischen Maßstab nehmen wollen: so würde sein Urteil über einen Mann wohl nicht so hart ausgefallen seyn, der in andern Rücksichten nicht ohne Verdienste ist."

In E. L. Gerbers Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1792, II, S. 459 steht: „Seine größte Stärke soll er auf dem Klaviere besitzen, das er in der Bachischen Manier spielet. Doch soll er dabey noch viel Eigentümliches besitzen."

Dilettanten äußern sich natürlich noch enthusiastischer. So hörten ihn auf dem Asperg Reinwaldt, Schillers Schwager, und Schillers Mutter im Jahre 1784 spielen (Schillers Briefwechsel mit seiner Schwester Christophine S. 278): „Sein Klavierspiel geht über alles, was ich je hörte und hören werde. Wenn er nur das kleinste Liedchen singt, fühlt man sich neu geschaffen." Der im Jahre 1841 gestorbene Hofrat Mayer erzählt von einem Besuch beim Hof- und Domänenrat Hartmann in Stuttgart (bei Hauff S. 246 f.): „Der Dichter Matthison war, ehe er in württemb. Dienste trat, auf Besuch im Hause. Man lud den Dichter Schubart, der endlich von der Festung entlassen worden war, zum Essen ein, um beide Dichter zusammenzubringen. Nach Tisch wurde Schubart eingeladen, uns auch mit seinem Gesang und Klavierspiel zu erfreuen. Er willigte ein, man mußte ihm aber erlauben, weil es ein warmer Tag war, den Rock auszuziehen, und so setzte er sich denn ans Klavier und sang Gleimische Kriegslieder mit einer Begeisterung und Kraft, daß Matthison sagte: Schubart sei der Shakspeare der Musik."

Stäudlin schreibt in seinem Nekrolog, Chron. 1791, S. 672 f.: „Von dem Detail seiner musikalischen Talente laßt mich als Laien schweigen; nur das weiß ich, daß mein Herz laut in mir schlug, und meine Wange heiß glühte, wenn er zu den Harmonien, die er an seinem Flügel schuf, Klopstocks Frühlingsfeier deklamierte, oder die Kriegslieder des deutschen Tyrtäus sang — daß das Entzücken und die Begeisterung, die von dem Künstler ausgingen, auf den Gesichtern aller Umstehenden glänzten!" — Und wie weit sich sein Ruhm verbreitet hatte, zeigt Goethes Äußerung bei Gelegenheit einer Charakteristik Kaysers: „Schubart wurde zu jener Zeit für unerreichbar gehalten", Fr. I, 313.

Offenbar lag seine Hauptstärke im Ausdruck, im Feuer und Glanz des Vortrags und im leichtquellenden Reichtum seiner Phantasie, wenn er improvisierte. Der geborene Rhapsode konnte ja auch durch Klopstockvorlesungen das Publikum zu Tränen fortreißen. Im Ausdruck raffinierte er selbst, es wäre ein Irrtum, wenn man ihn für einen Naturalisten halten wollte. Er hat aufs diffizilste und feinste über die Gesetze und die Praktik des Ausdrucks nachgesonnen, er der einst die Idee einer Notenschrift für Deklamation hinwarf, mit der ein findiger Kopf heute noch etwas anfangen könnte. Er ist hier Theoretiker, wie sich aus zahlreichen Stellen nachweisen ließe.

Der „Ausdruck" ist ihm das A und O in der Musik, der tief beseelte Ausdruck und die Seele der Musik lebt im Gesang, oft jammert er über den Verfall des Gesangs, und daß derselbe den Verfall der Instrumentalmusik mit Notwendigkeit nach sich ziehe. (Chron. 1789, 136, und sehr oft!) Solche Anschauungen, nur weniger enthusiastisch geäußert, finden sich hundert Jahre später bei einer Reihe unserer achtungswertesten Theoretiker, Grell, Bellermann, Chrysander. Stets verlangt er dringend die Einrichtung von Singschulen durch den Staat, damit das schöne Stimmmaterial nicht ungenützt verkomme.

Sein Ideal des Ausdrucks aber, oft sagt es Schubart, hat er sich aus dem Melos des Volksliedes geschöpft (vergl. z. B. oben S. 9. 18 f.). Er weissagt geradezu, daß aus dem schlichten deutschen volksliederartigen Gesang auch der Kunstmusik neues Blut zuströmen werde — als hätte er Voglers großen Schüler geahnt, der in Berlin Spontinis Opern schlug! Ich setze einige charakteristischen Stellen über Ausdruck her, Rhaps. III Vorrede. Klavierrezepte V f.:

„Ohne Ausdruck ist alle Musik Gefasel, und dein Gespiel ist nicht Herzsprache, sondern unverständliches Gewäsch. Rousseau und Avison und Sulzer und Vogler können dir sagen, was es heiße, Ausdruck haben, und wie viel Schweiß und Übung bei Herz und Geist und Ohr es erheische, selbigen zu erwerben. Des Ausdrucks Bestandteile sind groß und viel. Richtiges, äußerst genaues Lesen, nicht kauderwelsche Hudelei, unpedantische Deutlichkeit, Kenntnis des musikalischen Schönen mit all' seinen oft lichtstrahlfeinen Nuancen, Verstand des Helldunkeln, des Werdens und Sterbens der Töne, des holden Hinschwebens, des Drucks, des Akzents, des zähen Verweilens und so mancher süßen Täuschung — all dies und noch weit mehr Ungesagtes, das der Spieler von Kopf weiß, ohne es nennen zu können, gehört zum deutlichen, schönen, vollen, runden Ausdruck. Aristoteles sagt ganz recht: „Wer sich nicht deutlich ausdrückt, versteht die Sache nicht ganz. Wer über schöne Gegenstände

schlecht spricht, hat kein Gefühl fürs Schöne." Und, setz' ich hinzu, wem's unterm Vortrag nicht warm ums Herz wird, wem nicht Empfindungsglut im Auge flimmt, wem nicht Begeisterung, des Himmels hohe Vertraute, unsichtbar die Finger lenkt; der spielt kalt — und bei aller algebraischen Schulfuchserei — herzlos und schlecht."

„Höre gute Musik von allen Instrumenten, sonderlich guten Gesang und verpflanze davon auf dein Instrument, soviel sich dahin, ohne seine Natur zu verändern, verpflanzen läßt.

Studiere die Werke großer Meister, einen Bach, mit all seinem tiefen Eigensinn, einen Eckardt, den reichen melodischen Mann, Kozeluch, den Prächtigen, Mozard, den Schimmernden, Clementi, den Originalen, Beeke, den Maler mit Tönen, Haiden(!), den verwegenen Launischen, Wolf, den Korrekten und Vogler, den Starken. Um aber deine Ichheit auch in der Musik herauszutreiben, so denke, erfinde, phantasiere selber. Dein eignes, dir so ganz anpassendes Gemächt wirst du immer am besten herausbringen. Ewiges Kopieren oder Vortrag fremden Gewerks ist Schmach für den Geist. Sei kühn, schlag an Brust und Schädel, ob nicht Funken eigner Kraft dir entsprühen."

Von eigenen Äußerungen sei noch hingewiesen auf den vortrefflichen Aufsatz vom musikalischen Ausdruck V, 376 ff. in der Ästh. der Tonk., wo er den Ausdruck zerlegt in Richtigkeit (genaues Lesen und strengste Beobachtung des Rhythmus), in Deutlichkeit, und Schönheit. Seinen eigenen Begriff vom Solospieler hat er ebendas. 301 folgendermaßen formuliert: „Der Solospieler muß entweder seine eigenen oder fremde Phantasien vortragen. Will ich eine Sonate von Bach vortragen, so muß ich mich so ganz in den Geist dieses großen Mannes versenken, daß meine Ichheit wegschwindet und Bachisches Idiom wird. Alle mechanischen Fertigkeiten: Ohr, geflügelte Faust, Fingersatz, Taktfestigkeit, Verständnis des Instruments, Lesekunst und dergleichen weggerechnet; so wage sich mir kein Solospieler auf den Schauplatz, wenn er nicht Schöpferkraft besitzt; wenn er nicht die Noten in ebensoviel Feuerflocken zu verwandeln weiß; wenn er nicht die begleitenden Stimmen um ihn, wie die Zuhörer versteinern kann, und — ach, wenn er unfähig ist, dem Geiste zu gebieten, in allen zehn Fingern zu brennen."

Der Mann mit solchen Anschauungen, der vor Burney und Vogler bestehen konnte, muß ein bedeutender Spieler gewesen sein. Eine Reihe von Stellen belegen, daß seine Hauptstärke im Phantasieren lag. Sein Sohn erzählt S. 47: „Durch seine eigene Rede setzte er sich

sodann in Begeisterung, und sprach hinreißender und schöner, als selbst in den besten Stellen seiner Schriften. Er wußte im ruhigen Zustande wohl selbst nicht mehr, was er gesagt, hörte es von andern mit behaglicher Aufmerksamkeit an; und ärgerte sich, daß er nicht so schreiben könne . . . Ebenso im Phantasieren auf der Orgel oder am Klaviere. Er fing hier gewöhnlich mit vieler Ruhe an, allmählich aber geriet er in ein Feuer, worin er sich selbst und alles um ihn her völlig vergaß. Warm wie das Leben stieg es ihm dann aus dem Herzen hervor und er sagte einst, wenn dieser Hauch des Himmel über ihn komme, sei ihm so wohl, daß er wünsche, in einer dieser Verzückungen sterben zu dürfen. Nur durfte man ihn nicht die Absicht merken lassen, daß man ihn hören wolle oder gar sprechen, während er spielte; das mindeste Geflüster konnte machen, daß er plötzlich abbrach und für die Gesellschaft den ganzen Abend verloren war. Er sah nichts, hörte nichts, achtete auf nichts, — war ganz in seinem Thema verloren und untergegangen.“ Das Beispiel eines viel Größeren fällt jedem Leser ein.

In der Stärke des Phantasierens, daß ihm die Gedanken willig sich formten, wenn er ins Feuer geriet, daß er es verstand, jederzeit sein Bestes mit dem Maximum von Ausdruck zu geben, — in dieser seiner Stärke als Spieler lag offenbar seine *Schwäche als Komponist*. Das Phantasieren ist eine große Gefahr für den Komponisten, er verlernt seine Ideen zu ordnen, den Strom einzudämmen und gedeihlich zu leiten, er gibt sich verschwenderisch aus und verlernt es für die erstmals auftauchenden Ideen die knappe, konzise, *notwendige, letzte Form* zu suchen, und hier wahrlich muß man suchen, um zu finden. Das zeigen uns die Skizzenbücher des großen Meisters der Töne, der gleichzeitig groß im Phantasieren *und* im Komponieren war. Nicht das Zeugen, das Gebären ist das Schwere. — Für den Phantasierenden zumal, der nicht durch eine strenge Schule gegangen, besteht die Gefahr, daß wenn er einen hübschen Gedanken zur Niederschrift bringen will, oft das Beste unterwegs verloren geht und das fertige Opus kein treues Bild von dem Reichtum des Rhapsoden gibt. Dies, gerade dies ist der Fall *Schubarts*.

Sein Sohn, der zwar selbst nicht Musiker war, aber doch in vielen Hinsichten seinen Vater sehr fein beurteilt hat, sagt bei Gelegenheit der Volkslieder S. 75 f.: „seine übrigen Klavier- und Orgelkompositionen aber, waren nicht viel mehr als *Gelegenheitsstücke*, meist in fremder Manier geschrieben, und trugen das Gepräge seines Geistes nur schwach.“ Offenbar hat Schubart selbst niemals anders von seinen Klavierkompositionen gedacht, die in „Etwas für Klavier und Gesang“, der Speyerischen Realzeitung und den Rhapsodien zerstreut sind. Auch wohl

von den Variationen 1788 nicht. Er selbst hielt diese Sachen nicht für würdig des Konserviertwerdens; brauchte er ein Klavierstück, so machte er rasch eines. Immerhin lassen die Sachen durchschimmern, daß er ein sehr fertiger Spieler war. Die Sonaten etwa zu analysieren, würde für uns nicht lohnen, denen schon manche Sonaten von Haydn und Mozart durch Beethoven altmodisch und kaum mehr genießbar erscheinen wollen. Die Themen sind teilweise hübsch, haben Feuer, da und dort selbst, wie es scheint, einen individuellen Zug. Wenigstens die Menuetts und Presti, weniger genießbar sind die ersten Sätze und die Andantes. Von der Form der Sonate hatte Schubart, ohne Zweifel durch das Studium E. Bachs, eine mehr als oberflächliche Kenntnis.

Die Sonaten sind übrigens viersätzig, außer der für vier Hände.

1. D-dur — Allegro, Andante, Cantabile, Presto, Tempo di Menuetto.

2. C-dur — Allegro, Andante, Presto, Rondo.

3. D-dur — Allegro, Andante grazioso übergehend in Tempo di Menuetto, Presto.

4. C-dur vierhändig — Allegro, Andante grazioso, Presto.

Über die Viersätzigkeit der Sonate vergl. beispielsweise das Werk von J. S. Shedlock, die Klaviersonate (Berlin 1897, aus dem Englischen übersetzt von Olga Stieglitz) S. 23. Bekanntlich bestehen Beethovens Sonaten op. 2 und 7 aus vier Sätzen, in einigen seiner späteren Sonaten kehrte er zur Dreisätzigkeit E. Bachs, Haydns u. s. w. zurück. Die Andantesätze Schubarts gehen sämtlich aus der Unterdominante. Die erste Sonate ist im Anhang gedruckt, schwerlich wird jemand gelüsten, mehr zu erfahren und zum Original zu greifen [1]). An Ideen fehlt es nicht gerade, aber ihm fehlt die Kunst, seine Einfälle auszubeuten, zu vertiefen, organisch wachsen zu lassen, mit einem Wort die Fähigkeit zu gestalten. Zu einem Menuett langt es allenfalls, aber bei den größeren Sätzen fehlt die „Mitte", um Hauptmann einen Ausdruck abzuborgen, der einmal von Schumanns Klavierstücken sagte „kuriose Sächel-

[1]) Ich erwähne was W. Pauli a. a. O. 181 f. über Reichardts Instrumentalmusik sagt: „es ist fast unglaublich, wie schwach und ungeschickt er meist da ist, wo er „absolute Musik" bietet. Die Themen seiner Sätze sind keineswegs bedeutungslos, aber sie stehen da, ohne daß auch nur der geringste Gedanke für den weiteren Gang des Stückes aus ihnen gezogen wird; der ganze Inhalt besteht oft in weiter nichts als in lose aneinandergereihten Tonfiguren, die ganz nichtssagend sind. Man merkt, wie der Komponist danach strebte, den Satz „gearbeitet" erscheinen zu lassen, aber er kommt über völlig verbrauchte Wendungen nicht hinaus, ein leeres, gedankenloses Tonspiel!" Die Ausdrücke und der ganze Maßstab scheinen mir entschieden zu scharf, ungerecht scharf, aber die Sonaten Schubarts könnte man ähnlich charakterisieren.

chen, welche alle keine rechte Mitte hatten". (Dafür hatten sie etwas anderes, was des Kantors Sächelchen nicht hatten.) Die „Durchführung" der ersten Sätze zumal ist roh und stümperhaft [1]). Im Ganzen kann man sagen: Schubarts Klavierkompositionen machen durchaus den Eindruck niedergeschriebener Improvisationen, mit all den Schwächen, die solchen eigen sind. Die Variationen wären für eine solche aller Achtung wert und ich möchte den „Dilettanten" von heute sehen, der solche Sachen aus dem Ärmel schüttelte: sie mögen uns etwa ein Bild von den Produktionen auf seinen Kreuz- und Querzügen in Schwetzingen, München und sonst geben. Aber als gedrucktes opus halten sie

[1]) Ich füge hier Forkels Äußerungen über Schubart und speziell über die Sonaten an, welche den Schubartforschern bis jetzt unbekannt waren. Der Klaggesang (Fr. I, S. 34, Nr. 336) ist von Nopitsch, Hr. Schweicker in Augsburg besitzt ihn.

Musikal. Almanach von Forkel auf das Jahr 1784. Leipzig im Schwickertschen Verlag.

S. 20 f. 11. Klaggesang An mein Klavier auf die Nachricht von Minettens Tod u. s. w.

Man weiß aus dieser Überschrift nicht sicher zu urteilen, ob Hr. Nopitsch nur Herausgeber oder zugleich Komponist dieses Klaggesangs ist. Im letzteren Fall würde daher nur die Poesie Hrn. Schubart gehören, im ersten aber sowohl die Komposition als die Poesie.

Dieses verhalte sich übrigens wie es wolle, so bleibt immer so viel gewiß, daß die Komposition dieses Klaggesanges recht artig ist, und recht aus dem Herzen zu kommen scheint. Auch der angehängte Choral über die Melodie Ach Herr mich armen Sünder ist fürs Klavier schön eingerichtet und zeigt, daß der Verf. mit den höheren Ausdrücken der Musik nicht unbekannt ist.

12. Etwas für Klavier und Gesang von Schubart. Winterthur bey Steiner und Comp.

Wir wissen nicht, ob dieser Verf. mit dem des vorhergehenden Klaggesanges einerley ist, da er sich ohne Vornamen genannt hat, aber das wissen wir gewiß, daß sein Etwas für Klavier und Gesang nicht viel zu bedeuten hat. Die Klavierstücke sind leer an Gedanken und klingeln nur ein wenig; was freylich manchem Liebhaber ganz angenehm deuchten (!) mag. Am Ende der Klavierstücke findet sich eine Sonate für vier Hände angehängt, die mutatis mutandis des nämlichen Schlags ist. Für den Gesang findet sich nur ein einziges Stück an die Tonkunst, welches auf Kantatenart gesetzt ist, und hier und da so wunderlich geht, daß man leicht sieht, der Verf. habe es in der Vokalkomposition noch nicht weit gebracht.

(Schubarts Urteil über Forkel s. Ästh. S. 240, wo es u. a. heißt: „nur scheint seine Kritik öfters kalt und steif zu werden. Da er die Berliner Schule als die erste und herrschende annimmt; so ist er dadurch zu Unbilligkeiten gegen andere Schulen verleitet worden.")

Ebendas. S. 50 wird Schubart aufgeführt als „ehemaliger Musikdirektor von Geißlingen, sodann Organist in Ludwigsburg, ferner so lange Privatus in Augsburg und Ulm, bis er als Gefangener auf eine wirtembergische Vestung kam, von welcher er nun seit kurzem wieder befreiet sein soll" u. s. w.

strenger Kritik nicht stand. Es ist die Unsicherheit im Satz, es sind einzelne tote Stellen in der Harmonisierung, die bei feurigem Vortrag eines gewandten Improvisators nicht ins Ohr fallen mögen. Das Umspielen des Themas in rauschenden Zweiunddreißigsteln und Triolen, keckes Überspringen der Hände und dergleichen Spielereffekte täuschen nicht über den Mangel jeder Vertiefung des Themas, wie wir sie bei den wirklichen Meistern finden. Indes, es heißt hier billig d. h. historisch urteilen. Was gerade Haydn und Mozart für die „Variation“ bedeuten, weiß jeder Kundige. Seit ihrer Zeit legen wir einen andern Maßstab an. Nach ihm die Früheren zu messen, wäre Torheit.

Ein ähnliches Gefühl, aber zugleich ein Bedauern darüber, was für eine Begabung hier unentwickelt stecken blieb, kann uns bei Schubarts längster Gesangskomposition beschleichen: es ist die Kantate „Die Macht der Tonkunst“ (H. S. 465 f.), über deren Entstehungszeit in Teil II gehandelt wird. Der Gedanke ist genial. Dichter und Komponist sind hier ganz eins. 1. Die Tonkunst kommt auf purpurnen Schwingen zu den Menschen herab und lehrt sie. 2. Sie singt von der Liebe Freuden und Minneseligkeit. 3. Sie löst den stummen Schmerz in Tränen. 4. Dann folgt ein wirbelnder schwäbischer Tanz. 5. Die Göttin greift mit mächtiger Faust ins Orgelspiel
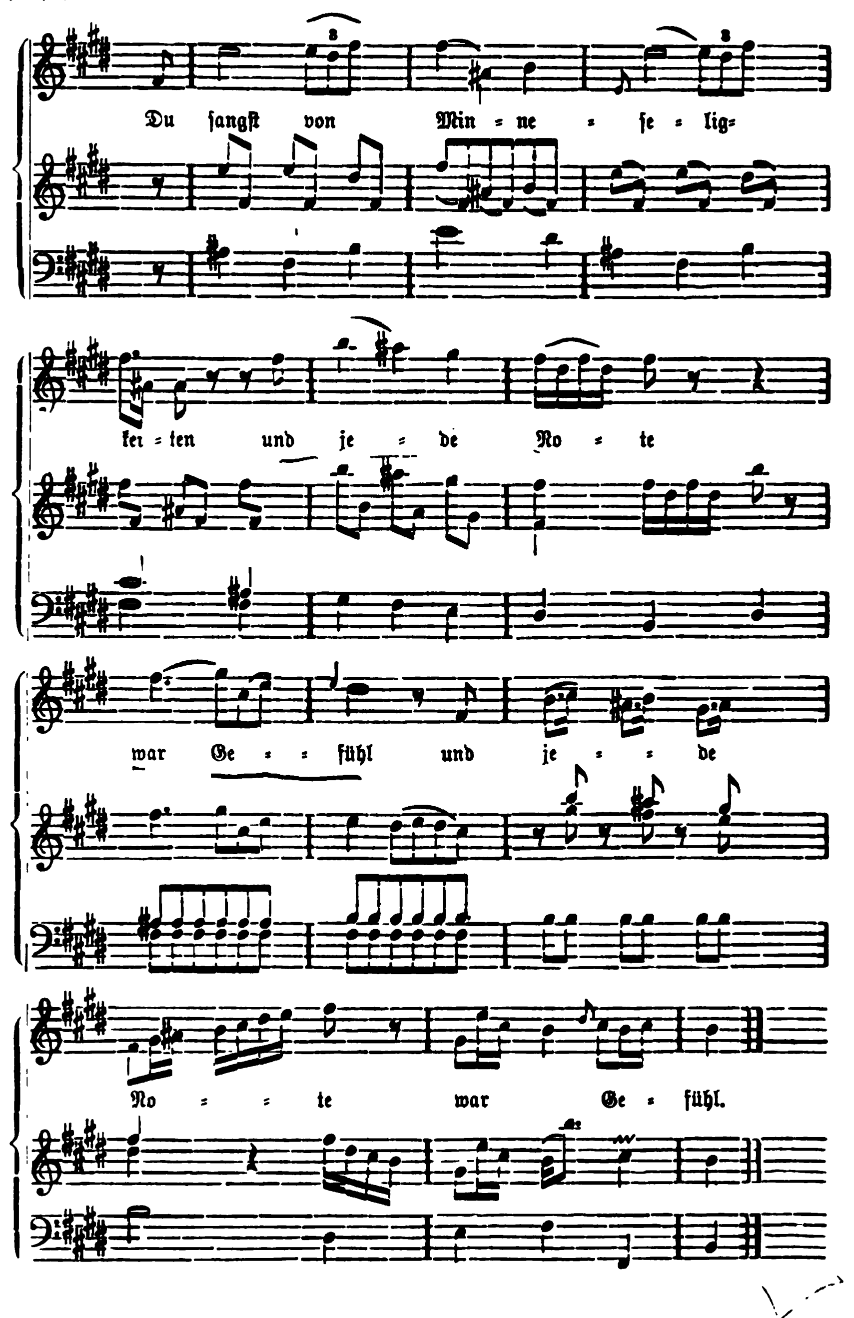
> Und Hallelujah donnerte der Chor
> In Fugen zum Himmel empor.
> 6. Und nun sangst du ein Kirchenlied,
> Die Andacht mischt sich drein
> Die betend vor dem Himmel kniet
> Und singend schlief sie ein.

Jede Strophe schließt mit den refrainartig wiederholten Anfangsversen, am Schluß wird die ganze Anfangsstrophe wiederholt. Der grundmusikalische Charakter der Schubartschen Poesie ist hier mit Händen zu greifen. Das Gedicht selbst ist ein Musikstück, „ein Lied in Rondoform“. So nennt Fr. I, 315 die Kantate „als solches geschichtlich von Interesse, die Hauptmelodie kehrt nach verschiedenen kolorierten Zwischenspielen stets wieder, jedesmal mit anderer Begleitung, zum Schlusse selbst etwas verändert [1]). Die Kantilene ist warm empfunden und bringt Schubarts schönste, an Mozart gemahnende Melodie“. Er druckt ein Stück ab und bedauert, nicht Beispiele geben zu können, „mit welch anmutiger Kunst Sch. aus Zwischenspielen in das Hauptmotiv überleitet“. Auch ich stelle

---

[1]) Fr. bemerkt dazu, daß Schubart hierin das direkte Vorbild für Zumsteeg wurde und daß wohl auch Piccinis vokale Rondos beiden vorschwebten.

die Komposition hoch unter Schubarts Melodien, Strophe 2 und 3 scheinen mir schön empfunden, besonders eine Stelle, die ich wörtlich hersetze:



Weniger gelungen erscheint mir der schwäbische Tanz, er hat ihn an anderen Stellen besser gemalt. Prächtig ist die Orgel charakterisiert alla fuga und das donnernde Hallelujah, nach welchem das Kirchenlied etwas abfällt. (Eine große Kadenz in der letzten Wiederholung, welche in der Speyerischen Blumenlese steht, hat er mit richtigem Instinkt in den Rhapsodien getilgt — „eine lange Kadenz ist ein Staat im Staate und schadet immer dem Eindruck des Ganzen" sagt er Ästh. d. T. S. 140.) Erfindung und Ausführung zeigen, welch musikalischer Fonds in dieser Natur lag. Dagegen scheint mir die Hauptmelodie doch nicht Tragkraft genug zu besitzen, sie wirkt schließlich monoton. Auch hier habe ich den Eindruck des Nachhalls einer hinreißenden Improvisation.

Man muß hier in Erwägung ziehen — wie bei allem, was im folgenden über das Gebiet gesagt wird, auf dem er am stärksten und längsten gewirkt hat — daß Schubart ein Vortragskünstler war. Eine Einheit von Dichter, Komponist, Sänger und Spieler, die man nur mit dem griechischen Wort „Rhapsode" zusammenfassen kann. Er selber wußte es, als er den Titel „Musikalische Rhapsodien" ersann.

Schubart hat eine Menge von Liedern geschrieben, von den vor der Hohenasperger Zeit entstandenen kann ich freilich knapp nur ein halbes Dutzend nachweisen. Weitaus die Mehrzahl davon, aber nicht alle, sind das, was wir „volkstümliche" Lieder nennen, mehrere davon sind geradezu Volkslieder geworden. Die zwei Extreme, zwischen denen diese Lieder sich bewegen, sind das Schneiderlied und die Kantate „die Macht der Tonkunst". Mit Volksliedern fing er an, mit Volksliedern hört er auf (Jörg 1790), es gibt da keine Entwicklung nach oben, wie bei Reichardt. Wohl hat er auf dem Asperg höheren Flug versucht, aber gerade in der Zeit 1781 ff. entstanden dutzendweise jene leichtgeschürzten Weisen, von denen der Sohn sagt (S. 38) „er machte diese Lieder ganz mit der Leichtigkeit, die man ihnen ansieht — bald den Text, bald die Musik zuerst; sang sie sodann seinen Freunden vor; diese nahmen Abschriften, und so kamen sie in den Kreislauf der Dinge". Man hat also alles Recht, ihn als Sänger des volkstümlichen Liedes zu bezeichnen, und will man ihm überhaupt eine Stelle in der Geschichte des Lieds anweisen, so ist sie dort, wohin ihn Friedländer in seinem schönen Buche gestellt hat.

Er gehört in die Reihe der Männer, welche die von der Berliner Schule aufgestellten Theoreme später erst richtig in die Praxis übersetzten, von natürlichem Talent unterstützt und sehr stark vom deutschen Singspiel

(Hiller!) beeinflußt. Über die Berliner Schule muß ich auf Friedländer und Pauli verweisen. Ihre Hauptsätze, das Lied soll leichte eingängliche Melodie haben, soll aller Fiorituren und Ornamente entbehren und soll ohne Harmonie, ohne „Baß" sangbar sein, waren eine gesunde Reaktion gegen früheres Übermaß an „Galanterie", an Schnörkeln. Die Lösung des Liedes aus den Fesseln des Kontrapunkts, die Abstreifung seines instrumentalen Charakters wurde aber erst zur Tatsache, als die Reichardt, Schulz, André, Zelter ihre kleinen Meisterstücke schufen und von ihnen führt eine Linie zu Franz Schubert hin.

Diesen Männern stellt Friedländer die drei Süddeutschen Rheineck, Zumsteeg und Schubart an die Seite, die „in gleichem Sinne tätig" waren. Dies ist gewiß richtig, nur muß man die Reihenfolge umkehren und Schubart an die Spitze stellen. Denn wenn Fr. fortfährt „dieser war lange bevor er selbst Kompositionen veröffentlichte, als Schriftsteller für die Vereinfachung des Liebs eingetreten", so denkt er an die Rhapsodien, aber schon 1775 wurden Lieder in der Chronik veröffentlicht, und lang ehe Reichardt 1773 seine ersten Lieder veröffentlichte, waren Schubarts Weisen in Schwaben bekannt. Das Schneiderlied datiert die Stuttgarter Handschrift 1763, es kann sich aber nur um eine spätere Fassung des ziemlich lang vorher entstandenen, bereits ins Volk gedrungenen Liebs handeln, wie die Autobiographie zeigt. Ich lege keinen Wert auf diese Feststellung, denn keiner hat hier den andern nachgeahmt, die ganze Bewegung vollzog sich spontan gleichzeitig an mehreren Orten und Hiller hat im Norden und im Süden gewirkt. „Seine Gesänge, sagt Schubart Ästh. 114, schneiden so tief in unser Herz ein, daß sie durch ganz Deutschland allgemein geworden sind. Welcher Handwerksbursche, welcher gemeine Soldat, welches Mädchen singt nicht von ihm die Lieder „Als ich auf meiner Bleiche u. s. w.", „Ohne Lieb und ohne Wein u. s. w." und verschiedene andere? Im Volkstone hat Hillern noch niemand erreicht." Von seinen Singspielen: „es gibt kein Theater unter uns, wo sie nicht mehr als einmal aufgeführt worden wären: und dies hat man nicht sowohl dem Texte, der oft ziemlich naseweis ist, sondern vielmehr dem herrlichen Gesange zuzuschreiben, womit Hiller diese Opern zu beseelen wußte."

Daß aber Schubart zuerst, ganz unbeeinflußt durch die Berliner Schule, mit Bewußtsein das Lied im Volk selbst aufgesucht und nachgeahmt hat, ist wohl ebenso unzweifelhaft, als daß er Rheineck und Zumsteeg bekannt war, wie sie anfingen zu komponieren. Rheineck ging etwas andere Wege, ich glaube besonders Neefes Einfluß bei ihm herauszuhören, dazu kam er von Frankreich und hatte schon zwei Opern komponiert.

Eigentliche volkstümliche Schlager hat Rheineck kaum aufzuweisen. Wie Schubart einmal durchschimmern läßt, fanden seine schönen Melodien hauptsächlich beim weiblichen Geschlecht Anklang. Seine Komposition des Provisorliebs (Liedersammlung 1787, S. 22: das Lied trägt merkwürdigerweise den Dichternamen Rheineck, offenbar ein Versehen) steht der Schubartschen nach. Ganz auffallend sind übrigens bei Rheineck Mozartsche Vorahnungen (nicht bloß das zweimal angewandte Papagenomotiv Fr. I, 254). Zumsteeg war in erster Linie von der italienischen Oper und Bendas Melodik beeinflußt.

Die Stelle, an der Schubart über die Berliner Schule abspricht Chronik 1775, 23 muß hier nochmals abgedruckt werden „der Gesang strömt freiwillig aus einem gerührten Herzen, hat schon sein Beet, das ihm die Natur grub, und braucht keinen von den Marpurgs und Kirnbergern mit Hacken und Schaufeln mühsam gegrabenen Kanal. Wir haben noch Volkslieder, die über hundert Jahr alt sind; aber wie ungekünstelt, wie leicht sind sie auch! Ihr Erfinder scheint die Noten aus dem Herzen gestohlen zu haben." Das war seine Ansicht von Anbeginn. Er ist eine geschlossene Individualität für sich.

Will man eine Formel für sein Verhältnis zu Reichardt und Schulz, so würde ich das Unterscheidende darin suchen, daß Dichter und Musiker bei ihm eine Einheit bildeten, daß er mehr „Volk" war, selbst Volk war, und der schwächere Musiker. Als Schulz sein berühmtes Vorwort zur zweiten Auflage der Lieder im Volkston schrieb, war Schubart in der Akme, etwa 45 Jahre alt und sammelte seine Gedichte in zwei Bände. Und schon länger als zwei Dezennien hatte er so oft Gedicht und Weise gleichzeitig erfunden und in Kurs gesetzt, was konnte ihm die Theorie sagen, daß man den Schein des Ungesuchten, des Kunstlosen, des Bekannten suchen müsse, um zum Herz des Volkes zu dringen? Ihm, der es zeitlebens liebte, das Volk „in Spinn- und in Wachstuben, auf Landstraßen und in Zunftherbergen" zu studieren (man lese die prächtige Stelle bei Strauß Br. II, 452 ff. nach). Schubart hat seine Lieder, Text und Melodie, aus der Anschauung selbst, aus der Anschauung bunten Volkslebens geschöpft. Und das „Volk" sang ihn gern, während Volksweisen wie die der beiden Berliner gewiß mehr von solchen gesungen wurden, die nicht „Volk" sind. Wohl verklärt auch er gewissermaßen in seiner Art des Volkes Leben, aber in erster Linie spiegelt er es wieder: und das Volk erkennt sich darin. Auf dieser Stufe ein ästhetischer Hauptanreiz! Schubart selbst steht dem Volke zu nahe, als daß er je jenen idealen reinen Äther erreicht hätte, in welchen der große Dichter das Volkslied

hebt, daß es in einer neuen Schönheit strahlt, die der Versinnlichung durch die Musik selbst zu widerstreben scheint.

Es sind die typischen Gestalten des schwäbischen Volkslebens, die er in einer Reihe von Gedichten geschildert und besungen hat, vor allen der Bauer, der damals noch mehr zur poetischen Verherrlichung herausfordern mochte, in seiner ganzen Behäbigkeit und Gemütlichkeit, oft mit gutmütigem Humor ironisiert, wenn das Bauernlied Rhapſ. II, 31 „im Nasenton" gesungen wird, während im Baß das g durchweg liegen bleibt. Oft bis zur Derbheit gehend; wie er im „Brautlied" einen saftigen Zug gesunder Sinnlichkeit verschlimmbessert und verzimperlicht hat, für die Zwecke der Hohenasperger Sammlung, lehrt ein ergötzlich Beispiel im II. Teil. Er trifft den schalkhaft naiven Ton ebensogut, als er — charakteristisch für den feinen Kenner des Volks — auch eine gehörige Dosis pathetischer Sentimentalität beigemischt hat. So besonders in der sterbenden Lotte, mit der man heute noch Bauern- und Dienstmädchen zum Schluchzen bringen könnte. Neben dem Bauern treten auf der gravitätische Herr „Provisor", der Schneider, Schuster, der Köhler, der Bettler, das launische Mädchen, die trauernde Witwe. Wie sich der Ton des Gedichts sofort musikalisch reflektiert, sieht man in den Koloraturen der Witwe. Dann ist ein besonders dankbares Gebiet der Soldat, gerade diese Lieder scheinen am zähesten fortgelebt zu haben, so das Steiningerlied, das sich als Marsch erhielt, das Invalidenlied, das noch in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts lebte, der Trauermarsch, das kraftvoll einsetzende Soldatenlied, das ins Mildheimer Liederbuch (mit vielen anderen) übergegangen ist und das schönste seiner Lieder, auch das berühmteste, das Kaplied.

Man darf und muß wohl die von ihm komponierten eigenen Gedichte durchaus in den Vordergrund stellen, die fremden sind im Durchschnitt bedeutend schwächer. Er war hier in der Wahl der Texte nicht glücklich oder, wohl besser gesagt, allzu unbekümmert. Er hat selbst manchen poetischen Schund komponiert. Ein Lied von Goethe freilich hätte er nie komponieren können, wie Reichardt. Die fremden haben nicht das Leben, wie sein eigen „Gemächt", um einen Schubartschen Ausdruck zu brauchen. In den Rhapsodien hat er auch außer der Henne von Claudius und den Katzen von Pfeffel keinen fremden Text drucken lassen. Wohl aber in der Blumenlese von Boßler, z. B. die schwachen Sachen von Grosse (?). Jacobis „Zufriedenheit" hat er einfach, aber hübsch getroffen, es kann sich neben Schulz und Rheineck sehen lassen.

Dieser Dualismus von Dichter und Musiker ist einzig in seiner Art, Es ist viel zuwenig gesagt, wenn man meint, es sei dem Musiker zu-

statten gekommen, daß er zugleich Dichter war und umgekehrt. Er ist auch als Dichter ein Stück von einem Musiker und der Musiker ist oft zuviel Dichter, zuwenig bedacht auf die musikalische Form. Seine Gedichte enthalten viel latente Musik, er ist sehr oft von andern komponiert worden (Friedländers statistische Liste, die als erster Versuch und Fundament außerordentlich dankenswert ist, kann ich vielfach ergänzen). Er hat das selbst gewußt und spricht es aus B. II, 30: „ich kannte die Eigenschaften des musikalischen Dichters, mehr aus Erfahrung, als aus Krausens schönem Buche über die musikalische Poesie. Daher setzten die Musiker meine Verse sehr gern und leicht in Musik.“ Klingt folgende Strophe, ohne irgendwie bedeutend zu sein, und trotz eines geschmacklosen Epithetons in V. 6 nicht förmlich wie Musik? Zumsteeg hat das Gedicht komponiert:

Wie glänzt der Tau im Morgenrot!
Wie freut sich die Natur!
Daß bald die Sonn' ihr goldnes Rot
Sanft hingießt auf die Flur!
Horch! Wie melodisch dort der Bach
Am krummen Ufer fließt!
Er singt dem süßen Vogel nach,
Der froh den Tag begrüßt.

Und so sind manche seiner dichterischen Ergüsse, wie mir scheint, reine Wörtermusik, bei der die Gedanken zu ferne stehen. Dieser Dualismus ist natürlich dem Musiker ebenso gefährlich als dem Dichter. In den herrlichen Briefen von Hugo Wolf an Grohe (N. Deutsche Rundschau, März 1905) heißt es einmal 11. August 1890 von jemand: „Er ist oft zu viel Dichter, wo er Musiker und zu viel Musiker, wo er Dichter sein sollte. Es ist eine gefährliche Begabung Dichter und Musiker in einer Person zu sein.“

Schubart sagt einmal Ästh. 358, es sei ungemein schwer, ein gutes Volkslied zu setzen. Grétry wollte, daß man alljährlich einen Preis für das beste Volkslied aussetze. Man hat auch schon gesagt, eine Opernarie sei leichter als ein echtes Volkslied. Der Musiker wird geneigt sein, den Satz umzudrehen; nichts ist leichter, als ein Volkslied zu „setzen“. Natürlich, denn die musikalische Kunst hat am wenigsten Anteil dabei und es wäre sehr verkehrt, vom Kunstlied hin aufs Volkslied zu schauen. Strebt doch das „Konzertlied“, das freilich jeweils seine ersten nährenden Kräfte aus dem Volkslied saugt, gerade ins Entgegengesetzte, da es das Neue, neue musikalische Ausdrucksmöglichkeiten, erstrebt und vom Volkslied sich immer mehr entfernt. Um vielleicht gelegentlich sentimentalisch, mit Bedauern nach ihm zurückzublicken, wie nach einer verlorenen Jugend·
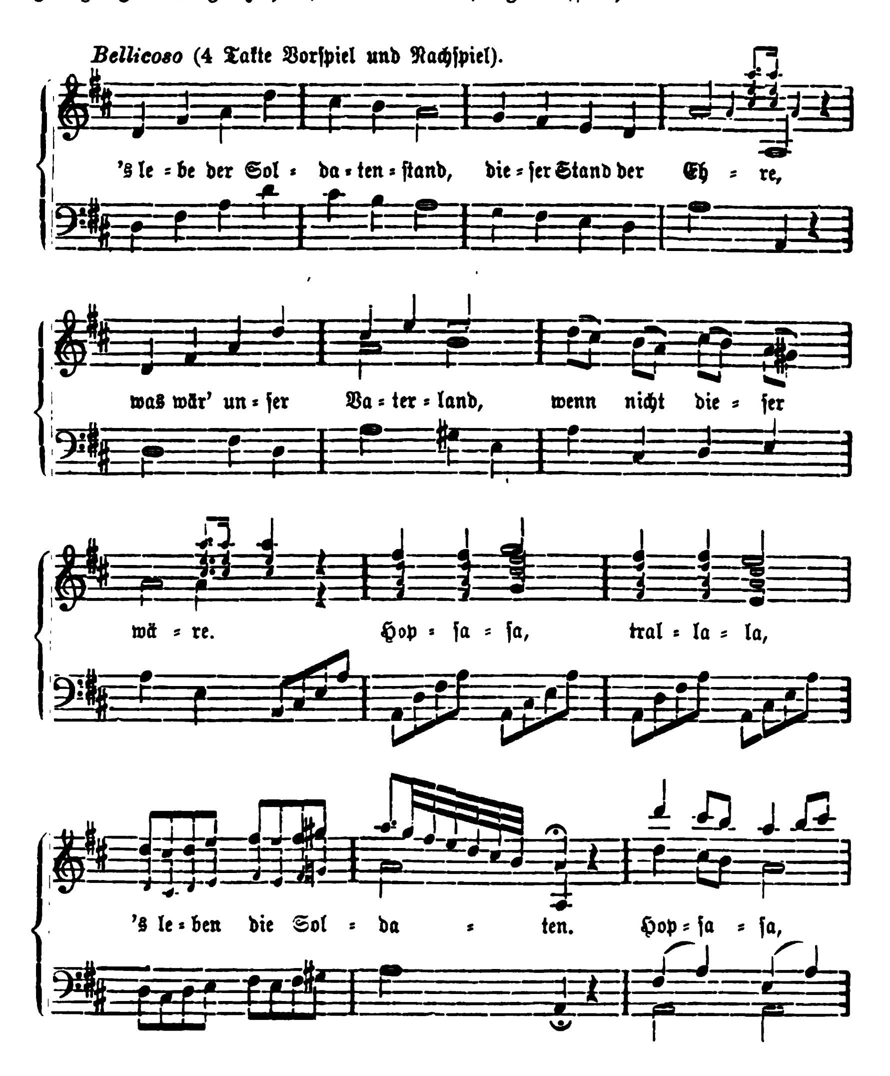
oder humoristisch einmal wieder die Sprache des Volkes zu reden (Wolf, „der Knabe und das Immlein“, „so ist die Lieb“). Im Volkslied entscheidet oft der Text, öfters die Melodie. Im besten Falle sind beide eins. Die Melodie muß Leben haben, sich selbst leicht einprägen, sie darf — und muß fast ans Banale streifen, aber immer noch für ein unverwöhntes Ohr einen gewissen Reiz der Neuheit besitzen. Der Erfolg entscheidet schließlich hier über die „Echtheit“. Es ist charakteristisch, daß das schönste Volkslied, das einer unserer musikalischen Klassiker schrieb, nicht von ihm stammt. Schubart besaß ein Talent zu lebendiger saftiger Melodie. In der schöngeschwungenen Weise seines Kapliedes zittert ein echtes Gefühl. Das zweimalige Ansteigen im Anfang entspricht der Aufforderung, der Entschlossenheit des Abschiednehmenden; die zweimal leicht an- und abschwellende Welle des getragenen Nachsatzes läßt die Schwere des Abschieds spüren (auch das dreimalige Wiederholen des gleichen Tons ist charakteristisch) aber wieder hebt sich kraftvoll die Brust.[1]) Text und Melodie des ersten Verses sind so ineinandergewachsen, so eins, die Stimmung damit so fest gepackt, daß man die mächtige Wirkung wohl versteht, die das Lied dereinst tat. Über die beispiellose Verbreitung (auch der Melodie, welcher zahlreiche andere Texte unterlegt wurden) belehrt Fr. II, 585 f., 378 f., ich füge noch den Hinweis Fleischers a. a. O. 506 hinzu, daß zur Melodie heut noch in Kindergärten gesungen wird „Herr Heinrich saß am Vogelherd“ und eine Stelle aus Matthison, auf welche K. Geiger aufmerksam gemacht hat.
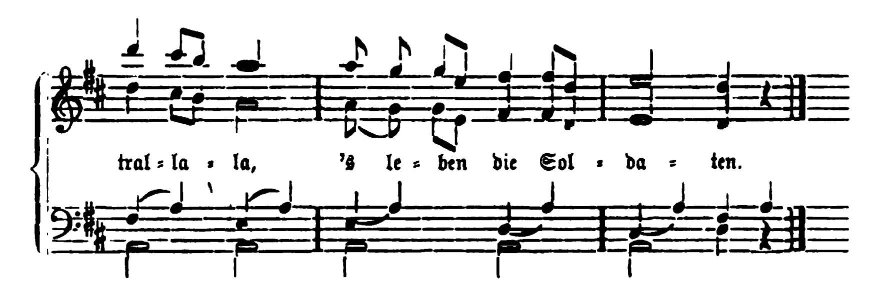
Matthison schreibt Schriften 3, S. 69: „den energischen und originellen Schubart fand ich nicht mehr unter den Lebenden. Kurz nach seiner Einkerkerung (?) erfreute mich einst sein hinreißendes Klavierspiel und sein begeisterter Kraftgesang. Bei letzterem drängte sich immer die Vorstellung in meine Seele: in ebenso erschütternden Baßtönen müsse Martin Luther sein hehres Heldenlied von der festen Burg angestimmt haben. Sch. war gewiß einer der talentreichsten Menschen; nur hätte er eines Platons bedurft, der ebenso oft ihm Θυε ταις χαρισιν zugerufen hätte, wie Kato dem Senate von Rom: delenda est Carthago. Als Komponist ist er nie völlig gewürdigt worden. Die Kriegslieder des deutschen Tyrtäus hat er im höchsten heroischen Stile gesetzt, und die Melodie zu seinem Kapliede wetteifert in Haltung und Effekt mit der berühmten

[1]) In Becker Deutscher Männerchor u. s. w., Neuwied und Leipzig, Heft 3, S. 56, Nr. 30, steht auf die Melodie gepfropft ein Gedicht von Dr. F. Schulz „Dem Kaiser“. „Erschalle laut mein Jubelsang: mein Kaiser lebe hoch!“ (Hoch! hoch! 2. Tenor und Baß!) Daß die Melodie hier am Schluß nicht heruntersinkt, sondern effektvoll ins g hinaufklettert, liegt so recht in der Art unseres Männersangs. Ich verdanke das Heft Herrn Schweicker.

Hymne der Marseiller. Wenige deutsche Gesänge können sich wohl einer allgemeineren Verbreitung rühmen als dieses mannhafte und kräftige „Auf! Auf! ihr Brüder und seid stark! Von der Ostsee bis zur Limmat und von der Moldau bis zum Rheine schallt es von den Lippen aller Volksklassen; hier mit dem heisern Gebrülle der Postknechte, Handwerksgesellen und Rekruten, dort mit der reineren Intonation der Offiziere, Studenten und Handlungsdiener."
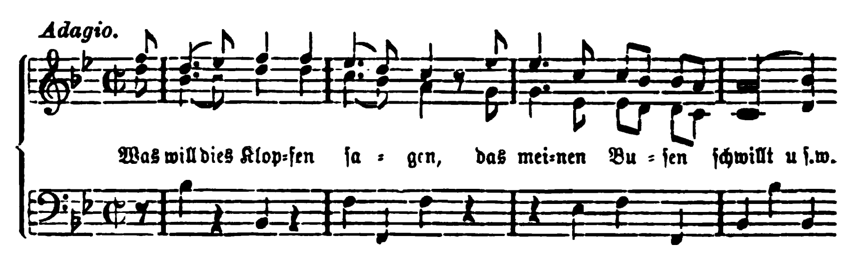
Frisch und prächtig setzt auch das „Soldatenlied" ein, obgleich der Fortgang nicht ganz hält, was der Anfang verspricht.





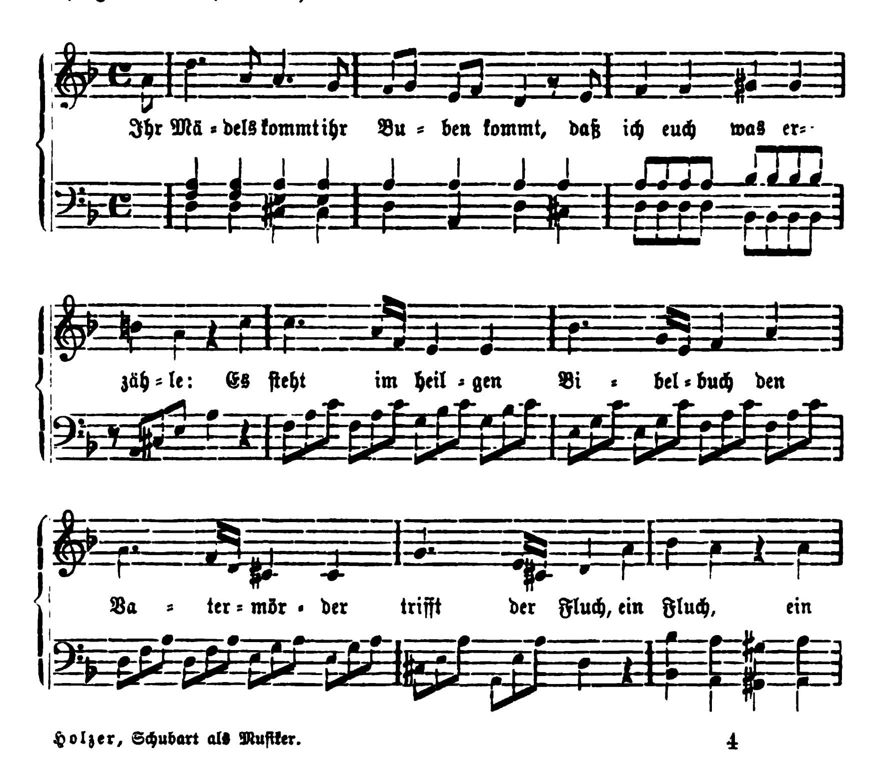
Neben den gesunden, fröhlichen Liedern (der Köhler, Gretchen) läßt sich ebensowenig ein Talent für graziöse, liebliche, schalkhafte Melodie, für anspruchslose Kantilene verkennen, die häufig an ganz leichte Stücke von Haydn und Mozart erinnert. So in den Lieschenliedern, eines, das an ein Silcherlied erinnert, ist in den Schft. gedruckt; der Bauer im Winter, Zufriedenheit, Jörg. Daß er auch wärmere Töne des Gefühls anschlagen kann, beweist das in den Schft. und bei Fr. abgedruckte Hirtenlied. Wenn man hier die ungelenke Begleitung modernisiert, so kann das Liedchen heute noch wirken. Es ließe sich hier manches über den Unterschied süddeutscher und norddeutscher Melodik sagen, wenn man Reichardt oder Schulz vergleicht. Der Unterschied existiert, und um Großes mit Kleinem zu vergleichen, es ist kein Zufall, daß wir Schwaben Wolf und Bruckner im Gegensatz zu Brahms derzeit noch anders schmecken als die Norddeutschen (Fr.s Urteile über Wolf bei Gelegenheit der Goethelieder kann ich mir nicht zu eigen machen).
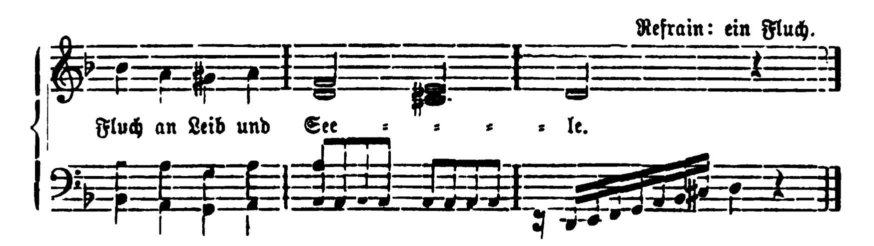
Weniger glücklich erscheint mir Schubart in Liebesliedern, er wird hier leicht etwas geziert und phrasenhaft, zu dem schönen Text „Liebesklage" singt er eine recht philiströse Weise:



Geziert und galant sind „die Erscheinung", „an meine Liebe" und das Ludwigsburger „an die Rose", „an die Unbekannte". Freilich darf man nicht vergessen, daß bei diesen einfachen Liedweisen des 18. Jahrhunderts es wohl eigentlich der Vortrag war, der das Salz des Ganzen gab, die Stimmung, die beim modernen Lied zum guten Teil in der Begleitung liegt. In der Begleitung, die längst keine „Begleitung" mehr ist.

Stärker ist Schubarts humoristische Ader. Da sind seine köstlichen Provisorlieder, durch das erste konnte Strauß, wie mir E. Kauffmann erzählt, aus seinen tiefsten Verstimmungen gerissen werden. Fr. I, 315 vermutet ein italienisches Vorbild, da das ganze „mehr Opernarie als Lied" an Dittersdorf ebenfalls 1786 entstandenen Doktor und Apotheker erinnert. Beide hätten dann dasselbe Vorbild benützt. Noch besser fast gefällt mir das zweite in Es-dur (abgedruckt Sch.st.), nur muß das Lächerlich-gravitätische im Vortrag recht stark aufgetragen werden. Beim Schneiderlied wirkt der Text stärker, zu dem übrigens die banale Melodie famos paßt. Die Henne von Claudius, die schon über das einfache Lied hinausstrebt (Rezitativ!), bringt eine gelungene Charakterisierung des Gegackers. Nur stört mich hier der sehr saloppe Satz der Mittelpartie empfindlich. Auch den schlichten, leicht humoristisch angehauchten volksmäßigen Erzählerton hat er gut getroffen. Strauß nennt die Ballade „der Fluch des Vatermörders" (II, 457), einen „gräulichen Höllenbreughel, der den widerlichsten Eindruck hinterläßt". Glaubt man nicht Schubart selbst zu sehen, wie er in fröhlicher Genossen Kreis das Lied anstimmt und wie sie am Schluß im Chorus einstimmen, wenn man die folgende Weise ansieht?
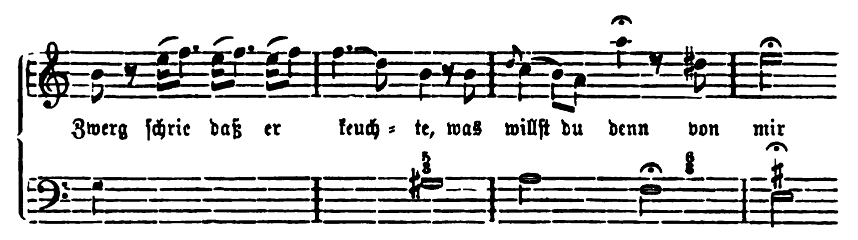




Wenn wir Schubart ein natürliches Talent zu kraftvoller, auch anmutiger volksmäßiger Melodie, der es auch an tieferen Akzenten nicht fehlt, zuerkennen, wenn wir da und dort Ansätze zur Charakteristik, besonders humoristischer Art, hübsch finden und im allgemeinen seinen sangbaren Volksliedern, die er gleichzeitig gedichtet und komponiert hat, sympathisch gegenüberstehen, so dürften wir ihm im wesentlichen gerecht geworden sein. Friedländer I, 313 sagt: „Die Neigung zum einfach Volkstümlichen und Natürlichen in der Musik, die er als Schriftsteller stets betont, bewährt er auch als Komponist. Ein sattelfester Musiker ist er allerdings nicht, oft stören Quintenfolgen und andere Fehler gegen die Grammatik, aber seine Ideen sind zum Teil sehr hübsch, gefällig, witzig, originell.“ Er berührt hier den wunden Punkt, die rein musikalische Faktur, auf die allein man diese Lieder nicht ansehen darf. Die Form ist sehr lässig, sie machen durchaus den Eindruck des rasch Hingeworfenen, Improvisierten. Auch in rein melodischer Beziehung, stehen neben wirklichen Treffern, wie übrigens auch bei Reichardt, manche Nieten. Bei der Forelle (Anh.) freilich können wir nicht nur rein historisch empfinden, die Figur [Notenfigur] finde ich übrigens in seinen späteren Liedern nicht mehr. Wie aber der Dichter der Fürstengruft diese Weise (Anhang) setzen konnte, ist uns kaum begreiflich, und beim Gedanken, daß jemand 26 Verse nach dieser Weise absingen könnte, beschleicht uns ein Grauen. Die Melodien haben sehr häufig etwas kurzatmiges, nach den ersten 8 Takten hält das weitere nicht, was der Anfang verspricht. Spielt man mehrere dieser Lieder nach dem meist einfachen Schema A B A mit der üblichen Modulation in die Dominante nacheinander, so ermüdet man bald. Schubart hat sich z. B. nicht geniert, gelegentlich nach dem Hauptsatz als Nachsatz eine Lieblingswendung lückenbüßerartig folgen zu lassen, der wir in einer ganzen Reihe von Liedern fast buchstäblich gleich begegnen z. B. Susette, Fluch des Vatermörders, Hirtenlied und sonst!
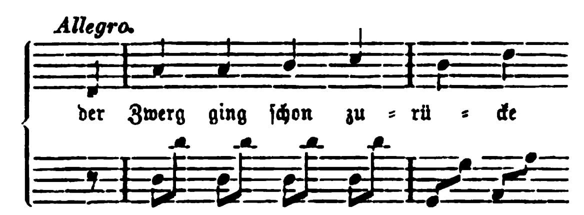


Ungemein bezeichnend für den „Rhapsoden": stereotyp formelhafte Wendung, die bei der einzelnen Improvisation nicht ins Ohr fallen kann. Das Ding ist ja nur für den Augenblick gemacht und stirbt mit dem Augenblick. Ähnlich ist formelhaft bei der Rückleitung zum Hauptsatz das Verweilen auf dem Septakkord der Dominante (Köhlerlied, Lieschen an Michel, Schusterlied). Man beachte wie kräftig gerade beim Schusterlied (Schst.) das Thema ansetzt, und wieviel schwächer der zweite Teil ist. Solche Bedenken kommen natürlich um so mehr zur Geltung, je mehr von diesen leicht hingeworfenen Melodien man nebeneinander übersieht und dies spricht wohl gegen eine vollständige Sammlung, an die ich früher dachte. Ich glaube, daß Schubart selbst das Gefühl davon hatte und wohl wußte, warum er die Rhapsodien nicht fortsetzte. Er hat bei der Ausführung wohl gemerkt, wieviel schwerer es ist, mit derlei Kompositionen vor ein kritisches Publikum zu treten, als gelegentlich in freiem Erguß die Hörer mitzureißen. An Kritik konnte es dem schneidigen Kritiker nicht fehlen. (Nach einem „kritischen Donnerwetterstrahl" des Prof. Cramer suche ich heute noch vergeblich, vergl. Teil II, S. 127.) Der Satz der Klavierbegleitung ist oft mangelhaft, und recht handwerksmäßig. Ansätze zur Charakteristik findet man nicht so oft, als man bei dem brillanten Spieler erwarten sollte. Vorspiele bringen meist entweder einfach die Melodie vorher oder ein paar Akkorde zum Einstimmen, selten ein charakteristisches Motiv, wie bei „Gretchen" den schwäbischen Tanz. Rheineck hat hier höher gestrebt und einmal das Vorspiel zu einem förmlichen Satz erweitert, was freilich zu weit geht. An Rheineck und Zumsteeg hat Friedländer in erster Linie gedacht, wenn er die reichere Klavierbegleitung als charakteristisch für die Süddeutschen gegenüber den Berlinern bezeichnet. Bei Schubart trifft dies nur auf die Kantate zu. Ob er nicht in praxi beim Vortrag die Begleitung reicher harmonisiert und variiert hat, ist fraglich: ich kann mir's kaum anders denken.

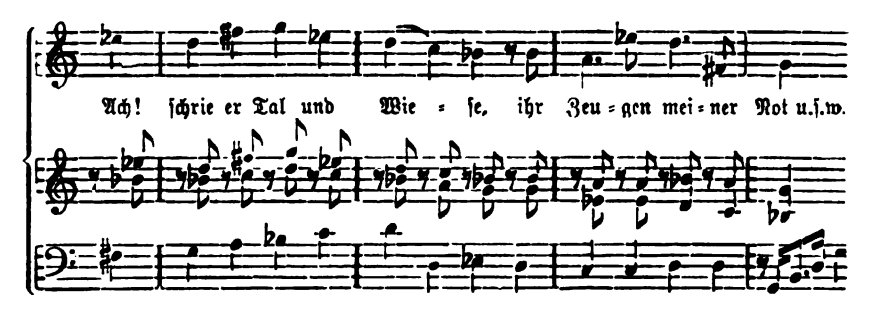
Das rein musikalische Manko mußte natürlich noch mehr hervortreten, wenn Schubart einen höheren Flug wagte. In den Liedern stört es viel weniger. Und seine damaligen Hörer wird es überhaupt nicht gestört haben. Schon die Henne geht über die einfache Liedform hinaus, in der Boßlerschen Blumenlese hat er aber auch eine durchkomponierte Ballade „der Riese und der Zwerg" veröffentlicht, im Jahr 1782. Hier versucht er wirklich, in höherem Stil zu charakterisieren, bringt es aber über hübsche Einzelheiten nicht hinaus. Die leeren Oktaven im Anfang zeichnen ganz hübsch das Tappen des Riesen. Der Zwerg —



Er versucht dann durch eine Begleitungsfigur in Achteln eine Art Fluß in die Sache zu bringen, schreibt aber dabei eine so schlimme Stelle wie



Besser gelungen ist das Lamentoso und was folgt



An Ideen fehlt es ihm nicht, aber das ganze Stück zeigt, daß hier seine Stärke nicht liegt. Es fehlt ihm die höhere Kraft musikalischer Gestaltung. Eine Erörterung darüber, ob er bei richtiger rechtzeitiger Ausbildung seines Talents sich höher geschwungen hätte, wie seine Zeitgenossen, die ihn hörten, unbedenklich annahmen, und wie auch ich überzeugt bin (bei allen Mängeln scheint mir z. B. die Kantate darauf hinzuweisen), oder ob sein Wollen von vornherein seine Kraft überstieg, ist eigentlich nicht vonnöten. Es bleibt ein Verdienst, den musikalischen Schatz, der im Volkslied lag und den Silcher später ausgemünzt hat, völlig erkannt und bei jeder Gelegenheit theoretisch darauf hingewiesen zu haben, seine praktischen Versuche, die ursprüngliches Talent, aber wenig Schulung verraten, dürfen nicht von der rein musikalischen Seite genommen werden, sie konstituieren nur einen von den vielen Zügen in dem Bild seiner

reichen Begabung. Man kann sagen, die Musik an ihnen ist allein nicht viel wert, das Gedicht an sich auch nicht, aber das Ganze hat doch gewirkt. Besonders im engeren Kreise. Auch die zähe Lebenskraft einiger seiner Melodien ist bemerkenswert — wie viele gute Musik ist seitdem klanglos verschollen!

— —

Auch wo der Musiker Schubart bisher so gut wie unbekannt ist, kennt man doch den musikalischen Schriftsteller recht wohl. Er wird sehr häufig von Musikhistorikern und Ästhetikern zitiert, welche freilich fast nur die elende Scheiblesche Ausgabe, Band V ff., benützen, in denen die Chronikaufsätze durchaus ungenügend wiedergegeben sind. Viel gelesen wurde besonders von jeher das von L. Schubart 1806 herausgegebene Buch „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst". Schon aus dem Jahre 1788 liegt eine Äußerung darüber vor. Ein schon oben teilweise angezogenes Urteil in einem Brief „über den Zustand der Musik im Württembergischen" in der musikalischen Realzeitung 1788 (Speyer), S. 50: er ist datiert W. . . im Heumonat 1788: „Eigentliche Gelehrte im Fache der Musik gibt es sehr wenige. Was Schubart ist und zu sein glaubt, das wissen sie schon. Eigentlich gehört er unter die Ästhetiker. Nur schade, daß er sich zu wenig um die eigentlichen Prinzipien der Ästhetik bekümmert, und meistens nur nach dem Maßstab seiner eigenen Empfindungen abmißt. Die Muse, die ihm sein Aufenthalt zu Asperg gestattet (!), veranlaßte ihn, eine musikalische Ästhetik zu schreiben, die aber bis jetzt noch nicht gedruckt ist. Sie enthält viel Gutes, aber auch manches, das die Verfasser der Sulzerschen Theorie mit weit mehr Gründlichkeit und philosophischem Scharfsinn abgehandelt haben. Hätte Schubart in jungen Jahren die Tonkunst in Verbindung mit der Mathematik studiert, und die Grundgesetze der strengen Schreibart sich bekannt gemacht: so würde er als ein Stern von der ersten Größe am musikalischen Horizont geschimmert haben: denn am Reichtum der Gedanken fehlt es ihm nicht, so wenig als an der Kraft ihrer Darstellung."

Gerber im Lex. 1792, urteilt II, 459: „Als Komponist und Kontrapunktist hat er nach seinen bisherigen Werken weniger zu sagen, desto mehr aber als musikalischer Kritiker und Geschmackslehrer."

Ein Rezensent in der Allg. Musikzeitung Bd. VIII, 801 urteilt schon im Jahre 1806 darüber: „Kein System der Ästhetik, am allerwenigsten was man jetzt in Deutschland so nennen würde!" K. Geiger a. a. O.

hat eine Stelle hervorgezogen, welche beweist, wie hoch das Buch geschätzt wurde. In der Übersetzung der „Allgemeinen Geschichte der Musik von Thomas Busby", Leipzig 1822, fügt der Übersetzer C. F. Michaelis in einem Anhang Anmerkungen zu Schubarts Ideen bei. Er bemerkt, „da dieses angenehm und unterhaltend geschriebene Buch wahrscheinlich in den Händen vieler Tonkünstler und Freunde der Tonkunst ist, und wegen seiner interessanten historischen Übersichten, ästhetischen Ideen und treffenden Urteile und Winke die Achtung und Benützung des musikalischen Publikums in hohem Grade noch immer verdient, aber freilich mancher Berichtigung bedarf, so wollte ich hier es überhaupt wieder ins Andenken bringen". Es ist für die historische Gewissenhaftigkeit der neueren Ästhetiker ein ehrendes Zeugnis, daß ihrer nicht wenige bei Schubart angepocht haben. Die meisten sind von dem Musikästhetiker kopfschüttelnd zurückgekehrt. O. Fleischer schreibt beispielsweise in seiner Besprechung meiner Schubartstudien a. a. O. „aus seinen allbekannten Ideen zu einer Ä. d. T. gewinnt man von ihm das Bild eines zerfahrenen phantastischen Kopfes".

Ich glaube, man muß Schubart hier energisch in Schutz nehmen, nicht gegen die Ästhetiker, sondern gegen seinen Sohn. Er schrieb zwar an den Oberst Seeger am 15. Juli 1785 Br. II, 203 „sonderlich die kürzlich meiner Frau mitgegebene ganz ausgearbeitete Ästhetik der Tonkunst, vielleicht das Beste, was ich jemals schrieb". Aber es ist klar, warum er hier das Buch als quasi druckfertig hinstellt; er wollte damals auf Umwegen seine Freiheit erlangen. Die poetische und musikalische Sammlung und die Ästh. können nicht gedruckt werden, wenn „die Entfernung vom Drucksorte noch länger andauern sollte" (ebendas.). Br. II, 227 am 1. Oktober 85 schreibt er: „Sobald die Gedichte vollendet sind, arbeite ich die Ästh. der Tonkunst fürs Julchen aus." Wer vermöchte dem Armen die Kriegslist zu verübeln? Sie war vergeblich. Tatsächlich lag, nach den Angaben des Sohns, die Sache folgendermaßen: Schubart hatte sich dieses Buch, das die Resultate seiner gesamten musikalischen Lebenserfahrungen enthalten sollte, „in der toten Einsamkeit des ersten harten Gefängnisses" ausgedacht. Er diktierte 1784—85 das Manuskript dem gänzlich ungeübten Sohne seines zweiten Kommandanten in die Feder, ohne es nachher auch nur anzusehen. Es war höchst unleserlich und fürchterlich inkorrekt! voll Lücken; Noten fehlten überhaupt. Der Diktierende hatte nur wenig Bücher vor sich. Der Sohn hat das Ganze mit Hilfe eines Musikers aus „zerstreuten Papieren" mühsam zusammengesetzt und den Stil „gesichtet" (wobei freilich ein Satz wie der folgende stehenbleiben konnte S. 98 über Friedemann Bach: „Doch ist es ein

Trost für die Kunst, daß dieser Meister seine Orgelstücke selbst sammelt und versprochen hat, sie nach seinem Tode herauszugeben (!)").

Daß Schubart lange schon sich mit dem Gedanken eines solchen Werkes getragen, ist nicht zweifelhaft. Vielleicht schon in Ludwigsburg, sicher in Ulm. Aber für ebenso gewiß halte ich es, daß ihm eine solche Publikation ganz undenkbar erschienen wäre. Es ist eine Art von Vorstudien zu dem großen Plan, es sollte das „Werk" seines Lebens werden, und natürlich schwebt ihm das fertige Werk vor, wenn er es als das Beste bezeichnet, was er je geschrieben. Von den 388 Seiten aber, welche dieses kuriose opus enthält, passen nicht 100 Seiten zu dem Titel, den der Sohn wählte, und der sich somit als ein völliges Mißverständnis erweist. Einzig die etwas ausgeführtere Beschreibung der „Schulen", welche Schubart aus Autopsie kannte, ist von Wert. Alles andere ist jämmerliches Skizzenwerk, Stückwerk. „Die Rubriken über die Noten, die Schlüssel, den Generalbaß, über die Komposition, über Melodie, Harmonie u. s. w. fanden sich zwar angemerkt, enthielten aber nichts als einige Unterabteilungen und hingeworfene Worte — als Fingerzeige bei der Ausführung", Vorr. S. 9. Es fehlt ein ganzer Teil, „was ist in der Tonkunst noch zu tun übrig?"

Von dem, was der Sohn in die Öffentlichkeit warf, hätte der Vater vielleicht den gleichen Eindruck gehabt, wie von den „Originalien", über welche er an den Sohn schreibt: „Der Herausgeber hat es vermutlich gut mit mir, und noch besser mit seinem Beutel gemeint, im Grunde steht aber hier mein ehrlicher Name auf dem Pranger."

So oft ich das kuriose Fragment ansehe, kann ich eine Vermutung kaum unterdrücken, nämlich daß das Ganze bei Gelegenheit des Unterrichts entstanden ist, welchen Schubart auf dem Asperg den Schulmeistern und Provisoren der Umgegend erteilt hat. Mindestens daß ihm das der Anlaß war, um längstgehegten Gedanken die erste Form zu geben. Es ist eine Improvisation mit Hilfe einiger Bücher, welche ihm gerade zur Hand waren [1]). An frühere schriftliche Materialien (von denen der Sohn Vorrede S. 6 spricht) kann ich nicht recht glauben. Dagegen habe ich den Verdacht, daß der Herausgeber manches in das Buch hineingezwängt hat, was gar nicht für die „Ästhetik" bestimmt, sondern für die Herren Schulmeister niedergeschrieben war. Und zwar gerade in dem Teil, der „die Grundsätze der Tonkunst" betitelt ist, S. 283 ff. Denn der Sohn selbst spricht von den „Abhandlungen über Choral und Kirchenmusik"

[1]) Die Götter sollen mich davor bewahren, hier eine Quellenuntersuchung anstellen zu wollen, obgleich ich verschiedene der benützten Werke kenne.

(„wovon ich bey der Ausgabe seiner Werke Gebrauch machen werde") S. 71. Wo ist dies geschehen? Schließlich ist die ganze Frage nicht mehr zu lösen. Sowie man auch gar kein Hilfsmittel hat einen ordentlichen Text zu rekonstruieren. Bei sachlichen Verstößen kann man nicht einmal erraten, von wem sie herrühren, von Schubart, von dem Schreiber oder gar von Schubart junior. Von solchen wimmelt das Buch (z. B. ist von einem berühmten Kapellmeister Sigmund Hummel in Stuttgart im 16. Jahrhundert die Rede, S. 154. Der Mann heißt Hemel).

Was aus dem Fragment unter günstigen Umständen hätte werden können, lassen wir natürlich unerörtert. Wenn wir die recht hübschen Bemerkungen über die praktische Musikübung, Ausdruck, Solospiel u. s. w. abziehen, so bleibt von Ästhetischem im engeren Sinn eigentlich nur die phantastische Charakteristik der Töne, welche in eine bekannte Kontroverse der Ästhetik einschlägt. Als Capriccio über die Vorstellungen, welche ein Musiker jener Zeit mit den verschiedenen Tonarten verband, läßt sich das Stück wohl genießen. Ein Ernstnehmen verträgt dies Capriccio nicht.

Wohl aber erscheint mir nicht unwichtig ein anderer Punkt, über welchen ich jedoch leider nur Fragen, keine Belehrung vortragen kann. Riemann, der bekannte Leipziger Theoretiker, bemerkt in seinem Lexikon [5], s. v. Sch., die Ideen z. Ä. d. T. hätten „stark zu der nachher eingerissenen ästhetischen Phantasterei in musikalischen Dingen beigetragen". Es ist dies wohl ein persönliches Urteil, Untersuchungen liegen meines Wissens nicht vor. Man müßte, um hier mehr als Vermutungen preiszugeben, die Entwicklung der musik-ästhetischen Terminologie genau kennen. Obwohl ich natürlich ganze Bände jener Zeit durchgelesen, fühle ich mich doch völlig inkompetent zu einem Urteil, und muß eine gründliche Studie hierüber als ein Desideratum ersten Rangs bezeichnen. Daß das nicht bloß eine Studie philologischer Art werden würde, brauche ich Kennern nicht einmal anzudeuten. Ich halte es auch durchaus nicht für unwahrscheinlich, daß Sch. diese Terminologie da und dort um einen neuen Ausdruck bereichert hat. Ich verweise auf Hauffs Zusammenstellungen über Schubart als „Mehrer des heimischen Sprachschatzes" in seinem oft zitierten Werk S. 365 ff., die freilich für das Musikalische gar nichts bieten. S. 296 übersieht er, daß „Faust" für Hand ein ganz gewöhnlicher musikal. term. techn. bei Schubart ist. (Hübsch ist in dem Pasquill, Sendschreiben an Herrn Schubart, Ulm 1789 (von Kern oder Köhler?) die sprachliche Bemerkung S. 58. „Der S. 255 und 415 geweissagte Vierbund (den ein gemeiner Zeitungsschreiber eine Quadrupelallianz genannt haben würde)!" und unter den Schubartiana S. 65 ff. „eine Menge Ausdrücke, die man außer

Ihnen schwerlich bey irgend einem deutschen Schriftsteller findet, und die Ihnen also ganz eigen angehören", steht S. 66 „Dreibund, Vierbund, kräftigen" (statt stärken!) nebeneinander! Das Pasquill verdient einmal gründlicher angesehen zu werden, als von Hauff geschehen ist.)

Einzelne Überschwenglichkeiten haben von jeher zum Spott herausgefordert! Ein Beispiel für ein Dutzend! „Überall wird der Akkord nach einerlei Gesetz gebildet. Der Grundton küßt in einer Bogenlinie die Quint wie seine Gattin: dann schlüpft die Terz aus ihren Umarmungen hervor und bildet jene hohe mystische Trias!" — (bei Scheible VI, 54). Wie küßt man seine Gattin in einer Bogenlinie? eine Frage für Ehemänner! Indes um billig zu sein, die musik-ästhetische Phraseologie wird nie und nimmer einer gewissen Phantasterei entbehren können, da wir die Vorgänge des Gefühlslebens bloß mit Bildern umschreiben können. Ich mache mich anheischig, aus der modernen Musikästhetik bis zur Philosophie des „Unbewußten" eine artige Blumenlese solcher phantastischer Bildausdrücke zusammenzubringen, über die man später lächeln oder lachen wird. Wie wird man später darüber spötteln, daß Schopenhauer in der Musik das unmittelbare Abbild des „Willens" erblickte! R. Wagners Schriften wimmeln von solchen Bildern und wer möchte doch ihren eminenten Wert für die Ästhetik verkennen, vorausgesetzt, daß man sich bewußt bleibt, daß ein *schaffender* Musiker spricht, und nicht etwa ein kritischer Jurist. Wie lacht man nicht schon heute darüber, daß ein solcher auf die Frage: welcher Natur ist das Schöne in der Tonkunst? die drollige, allzudrollige Antwort gab: „*es ist ein spezifisch musikalisches.*"

Im übrigen ist es reichlich Zeit *den reinen Musikästhetiker* Schubart aus der Geschichte der Theorien zu eliminieren. R. i. p. Dafür zeigen die Partien des wunderlichen Buches, welche die Zeitgenossen behandeln, zusammengenommen mit der Autobiographie und mit den Aufsätzen der Chronik, einen sehr tüchtigen, selbständigen *Musikkritiker*, der die größte Aufmerksamkeit der Musikhistoriker verdient. Es wäre sehr angezeigt, von den musikalischen Arbeiten Schubarts eine billige Neuausgabe zu veranstalten — die Scheiblesche Auswahl aus der Chronik ist unbrauchbar.

In der Tat, die Eigenschaften, die man, wie billig, vom musikalischen Kritiker verlangt, hat er reichlich besessen: Lebhaftigkeit der Auffassung, Beweglichkeit des Geistes, Sachlichkeit und Fachlichkeit, mehr als der Dilettant braucht, scharfes spitziges Urteil, stilistische Gewandtheit und — nicht zu vergessen — unbestochenen unbekümmerten Freimut. In letzterer Hinsicht denke man an die Servilität, welche in den damaligen

Musikzeitschriften sich breit machte: z. B. an das Katzenbuckeln vor den vornehmen Dilettanten. Die vorbeethovensche Stellung des Musikers. Ich stehe nicht an, zu behaupten, daß die Kritiken in der Chronik über Aufführungen, Kompositionen, über Musikliteratur, der Chronik wertvollster Teil sind, man spürt es, während er in politicis oft den Grund verliert — er ironisiert sich und die Zeitungsschreiber in diesem Punkt — kommt er auf die geliebte Musik, so hat er wieder festen Boden unter den Füßen. Einsicht und Begeisterung für die Sache klingt angenehm durch. Einige Flüchtigkeiten und grobe Verstöße ausgenommen; man darf darüber mit dem Publizisten nicht zu streng ins Gericht gehen. Er geht oft dergestalt ins einzelne, daß er bei Besprechung von Kompositionen Einzelheiten der Deklamation, Modulation lobt und tadelt und selbst Notenbeispiele beigibt, so daß man sich schwer vorstellen kann, was die Majorität der Leser damit gemacht hat. An Kritik der „Abonnenten" fehlte es nicht. Chronik 1776, S. 30 beginnt ein Artikel Neuigkeiten also: „Hol der Henker den Chronikschreiber! Wenn der Kerl auf seine Musik, Poesie und Künstler kommt, so vergißt er's, daß er eine Zeitung zu schreiben hat: macht's just wie der Aff, ders Gewehr fallen läßt, wenn man ihm Nüsse vorwirft."

Friedländer, der Schubarts Schriften gründlich studiert hat, sagt I, 313: „Sein Name ist in diesen Blättern schon so oft als der eines geachteten musikalischen Schriftstellers genannt worden, dessen Urteile manchmal recht eigensinnig, meist aber überaus treffend sind." Im zweiten Teil unserer Schrift findet der Leser einige Proben abgedruckt, auf weitere muß hier aus Raumrücksichten verzichtet werden.

Aber eine Hauptprobe darf hier nicht fehlen. Wenn man Schubarts Befähigung und Berufensein zum musikalischen Kritiker an etwas erweisen kann, so ist es seine felsenfeste Verehrung für den alten Bach, ein Pendant zu seiner Klopstockverehrung. Er ist ihm schlechtweg das Höchste in der Musik und er hört nicht auf, sein Studium zu empfehlen — Dutzende von Stellen ließen sich aufführen, beginnend vom ersten Band der Chronik bis zum letzten. (Beispielsweise 1774, S. 159 f. Eine scharfe Kritik Joh. Christoph Fr. Bachs, Chronik 1776, S. 382—384). Man weiß, daß die moderne — vielfach verlogene! — Verehrung des Bachschen Genius nichts so altes ist.

„Unstreitig der Orpheus der Deutschen! unsterblich durch sich und unsterblich durch seine großen Söhne. Schwerlich hat die Welt jemals einen Baum gezeugt, der in einer Schnelle so unverwesliche Früchte trug, wie dieser Cederbaum. Sebastian Bach war Genie im höchsten Grade. Sein Geist ist so eigentümlich, so riesenförmig, daß Jahrhunderte

erfordert werden, bis er einmal erreicht wird. Er spielte das Klavier, den Flügel und das Cymbal mit gleicher Schöpferkraft; und in der Orgel — — wer gleicht ihm? Wer war ihm je zu vergleichen? — Seine Faust war gigantisch. Er griff z. B. eine Duodezim mit der linken Hand und kolorierte mit den mittleren Fingern dazwischen. Er machte Läufe auf dem Pedal mit der äußersten Genauigkeit, zog die Register so unmerklich durcheinander, daß der Hörer fast unter dem Wirbel seiner Zaubereien versank. Seine Faust war unermüdet und hielt tagelanges Orgelspiel aus. Er spielte das Klavier ebenso stark als die Orgel und umschrieb alle Teile der Tonkunst mit atlantischer Kraft; der komische Stil war ihm so geläufig wie der ernste. Er war Virtuos und Komponist in gleichem Grade. Was Newton als Weltweiser, war Bach als Musiker. Er hat sehr viele Stücke gesetzt, sowohl für die Kirche, als für die Kammer, aber alles in einem so schweren Stile, daß seine Stücke heutzutage höchst selten gehört werden. Seine Jahrgänge, die er für die Kirche schrieb, trifft man jetzt äußerst selten an, ob sie gleich ein unerschöpflicher Schatz für den Musiker sind. Man stößt da auf so kühne Modulationen, auf eine so große Harmonie, auf neue melodische Gänge, daß man das Originalgenie eines Bach nicht verkennen kann. Aber die immer mehr einreißende Kleinheitssucht der Neueren hat an solchen Riesenstücken beinahe gänzlich den Geschmack verloren. Eben dies läßt sich von seinen Orgelstücken behaupten. Schwerlich hat je ein Mann für die Orgel mit solchem Tiefsinn, solchem Genie, solcher Kunsteinsicht geschrieben als Bach — aber es gehört ein großer Meister dazu, wenn man seine Stücke vortragen will, denn sie sind so schwer, daß kaum zwei bis drei Menschen in Deutschland leben, die sie fehlerfrei vortragen können. — B.s Klavierarbeiten haben zwar die Grazie der heutigen nicht, sie ersetzen aber diesen Mangel durch Stärke. Wieviel könnten unsere heutigen Klavierspieler von diesem unsterblichen Manne lernen, wenn es ihnen nicht mehr um den leichten Beifall der Modeinsekten, als um den wichtigern großer Kunstverständigen zu tun wäre! — Die Bachischen Stücke sind nicht Übersetzungen aus anderen Instrumenten, sondern wahre Klavierstücke: er verstand die Natur des Instruments ganz u. s. w. — Mit allen diesen Vorzügen verband Bach noch das seltenste Talent zur Unterweisung. Die größten Orgel- und Flügelspieler durch ganz Deutschland haben sich in seiner Schule gebildet, und wenn Sachsen hierin noch bis diese Stunde einen merklichen Vorzug vor andern Provinzen hat, so muß es dies dem gedachten großen Manne allein verdanken." (Ästh. 107 ff. mit Auslassungen.)

Man muß etwelchen Schwulst von dieser Stelle abziehen, und es ist natürlich heute sehr viel leichter über die wahre Größe Bachs ein mehreres zu sagen und besser zu sagen, als vor mehr als 100 Jahren dem Gefangenen auf dem Asperg, auch zeigt sich an vielen Stellen, daß er Em. Bach überschätzt hat, aber gesundes gediegenes eigenes Urteil für das, was groß ist, kann man ihm nach dieser Stelle nicht absprechen.

Zur Charakteristik des Kritikers muß weiter auf die im II. Teil abgedruckten Proben, sowie auf die zahlreichen Stellen bei Friedländer verwiesen werden, wo dieser seine Urteile anzieht und glossiert; die Stellen sind in dem guten index leicht zu finden. Der Musikhistoriker muß das Buch selbst studieren.

Einige Züge hervorzuheben sei hier noch verstattet.

Fr. schreibt in der Einl. XLVIII 39: „Zunächst sei ein sehr liebenswürdiger Zug erwähnt, der Reichardt, André, Schulz, Kunzen einerseits, Zumsteeg, Rheineck, Schubart andererseits verbindet. Alle diese kleineren Meister, die gleichzeitig wirken, demselben Ziele zustreben und sich gegenseitig beeinflussen, verfahren dabei in selbstloser, echt künstlerischer Weise und versäumen keine Gelegenheit, einander Dank und Anerkennung auszusprechen, ohne daß dabei irgend von Cliquenwesen die Rede ist." Dieser Zug muß in allererster Linie Schubart vindiziert werden, der nicht bloß seinen zwei Landsleuten gegenüber bei jeder Gelegenheit sich in wohlwollender, selbst etwas übertrieben lobender Art äußert (über Rheineck z. B. Chron. 1789, 328;Ästh. 235 f. u. sonst), sondern auch Reichardt und Schulz hohe Anerkennung spendet. Er erwähnt allerdings Ästh. 97 die „Lieder im Volkston" von Schulz nicht, was Fr. I, 260 als sehr auffallend anmerkt. Aber ich glaube, daß ihm die 1782 erschienenen Lieder einfach noch nicht bekannt waren (Hohenasperg!). Dafür sagt er von ihm Chron. 1789, 113: „Der große Kapellmeister Schulz, jetzt der erste wahre Harmoniker der Welt!" Für Reichardt hat er von Anbeginn das lebhafteste Interesse gezeigt und ihn aufs übertriebenste gelobt. Die Stellen findet man in Teil II leicht zusammen, hier verweise ich auf den Panegyrikus in der Ästh. 100—102. Manche Ähnlichkeiten bietet das Leben und Streben der Männer: das Unstete in der Entwicklung ihrer Jugend, der Mangel an tüchtiger handwerksmäßiger Schulung, ihre lebhafte literarische Tätigkeit — beide sahen in der Musik nicht ihren Lebensberuf — ihre Begabung gerade zur Liedkomposition, in der sie beide einen Fortschritt gegenüber der Berliner Schule bedeuten, die schwächere Begabung für die Instrumentalmusik; auch in mehreren Lieblingsforderungen begegnen sie sich, z. B. im Ruf nach Singschulen (Ästh. 350 mit Berufung auf Reichardt). Es wäre nicht ganz ohne Interesse, zu

wissen, ob Reichardt vor und nach seinem Besuch in Stuttgart Schubart erwähnt und wie? Vielleicht belehrt Pauli gelegentlich darüber?

Auch André hat Schubart manchmal gelobt. Fr. I, L findet den Ausdruck „hie und da hallt in seinen Liedern die Silberglocke des musikalischen Genies", viel zu wohlwollend ausgedrückt, sofern bei dem liebenswürdigen, etwas dilettantischen André von Genie nicht die Rede sei. Ich darf vielleicht darauf hinweisen, so wenig wichtig die Sache ist, daß Schubart das Wort „Genie" nicht in dem extremen Sinn gebraucht, wie wir. Ästh. 14 sagt er: „dem Menschen ist das musikalische Genie angeboren" und führt dann Leute an, welche mit der Gabe einen Alt, Tenor und Baß zu einer Melodie aufzufinden geboren werden! Gerade im Fall André hat Schubart recht scharf kritisiert, nicht bloß die Leonore (S. 75). Auch die Erwähnung Ästh. 204 klingt auffallend kühl: „Er war so kühn, die besten Dichter musikalisch zu interpretieren. (Erwin und Elmire von Goethe!) Mangel an gründlicher Einsicht schielt allenthalben aus seinen Stücken hervor; inzwischen wurden seine Operetten durch ganz Deutschland mit allgemeinem Beifall aufgeführt. Wahr ist's, sie dringen in den Geist des Autors nicht ohne Glück ein; er hat einen Reichtum an gefälligen Melodien. Seine Anschmiegung an den Modegeschmack, und die Leichtigkeit seines Stils haben ihm jene beträchtliche Sensation erworben. Allein André setzt nicht für den Denker. Er ist zu leer an Modulationen, an großen Harmonien, als daß er bis ins Mark des wahren Kunstverständigen eindringen könnte. Das Lied gelang ihm indessen sehr gut. Er bemächtigte sich in verschiedenen seiner Lieder des echten Volkstons" u. s. w.

Daß Schubarts Temperament anfangs gern sein Lob übersprudeln läßt, daß er aber hintendrein recht scharf kritisieren kann, wurde schon bemerkt. Auch wenn er unbestrittene persönliche Sympathie für den Kritisierten hat. Man lese in der Ästh. die Urteile über Voglers (S. 142 ff.) Klavierstücke (V. ist ein harmonischer, aber kein melodischer Kopf), Kirchenstücke (fehlt Geistesaufflug, Sphärenklang, Engeljubel), Fugen (trefflich gesetzt, und doch vermißt man auch an ihnen harmonische Fülle), „kurz, Vogler ist mehr vortrefflicher Spieler, als Tonsetzer". Scharf kritisiert er auch seinen Prosastil, „das Haschen nach Witzeleien, ... nach Grazie des Stils, gibt ihm oft ein widerliches Ansehen. Statt seine natürliche Physiognomie zu zeigen, grimassiert er".

Daß er über einen Vogler drei Seiten, über Seyffert in Augsburg noch mehr schreibt, über Haydn dagegen knapp eine halbe Seite, darf weiter nicht befremden. Vogler und seine Musik, sowie Seyffert kannte er aus Erfahrung, Haydns Musik hat er nicht „erlebt". Er lebte nicht

in einem Mittelpunkte des musikalischen Lebens, wie Reichardt in Berlin. Was aber nach 1787 kam, kam zu spät. Wo hätte er übrigens Symphonien von einem guten Orchester aufgeführt hören können? Stuttgart war noch gänzlich verwelscht. Man lebte in der Erinnerung an Jomelli. Um so stürmischer begrüßte Schubart das was von deutscher Musik zu ihm drang, z. B. Dittersdorf, den er Chron. 1789, 520 in ungemessener Weise lobt. („Der große Tonkünstler — vielleicht der erste unsrer Zeit — Ditter von Dittersdorf u. s. w.") Er spricht ebend. 1790, 119 von „Pleyels Genius", und obwohl er dazusetzt, „Haydns Geniusflug ist jedoch kühner, höher", so zeigt doch die leere Phrase, mit der er fortfährt, daß ihm das Verständnis Haydns nicht aufgegangen war.

Im übrigen darf man von einem Kritiker, auch von einem tüchtigen, der seinen Beruf ernst nimmt, doch nicht verlangen, daß er das Große, Bleibende sofort mit sicherem Instinkt erfasse. Ultra posse! Auch bei wirklichen bedeutenden Kennern kann man beispielsweise Aneinanderreihungen zeitgenössischer Komponisten finden, die hundert Jahre später komisch klingen. Und nun vollends die Publizisten! Ich gebe Friedländer ohne weiteres zu, daß der Freiherr von Eschstruth ein preziöser, impotenter Dilettant war, aber seine allerdings recht komische Zusammenstellung bei Fr. I, 277 würde an sich den typischen Dilettanten noch nicht verraten. Es kommt uns auch komisch vor, wenn Schubart z. B. Mozart und Kozeluch in einem Atem nennt! Aber in jedem Augenblick der musikalischen Entwicklung sind die verschiedensten Möglichkeiten vorhanden; das Spiel der Kräfte, welches die Bahn der Zukunft bestimmt, ist etwas schlechtweg Unberechenbares, da der mächtigste Faktor darin die Individualität der kommenden Künstler ist. Etwas ganz anderes ist das Rückschauen, und Rückwärtsabschätzen. Wer von uns will heutzutage mit Sicherheit sagen, wie beispielsweise die Nebeneinanderstellung von Hugo Wolf und Richard Strauß bei Fr. LVIII in 50 Jahren empfunden werden wird? quaeritur.

Eins soll dem Kritiker Schubart nicht vergessen sein, das ist sein echter, oft etwas ungestümer deutscher Patriotismus, der bei jeder Gelegenheit aufflammt und in der Musik gern sogar etwas protzig tut. Ein Kenner und Verehrer der italienischen Musik, deren Wirkung er tief empfunden hat, glaubt er doch in tiefster Seele an die Herrlichkeit, an den Sieg der deutschen Musik. Wagners Meinung, daß der Deutsche allen überlegen sei, wenn er ins Feuer komme, ist so recht auch Schubarts Meinung. Gewiß haben die kräftigen Worte, die er zum Lob der deutschen Musik hinausrief, hinausposaunte, manches Herz höher schlagen lassen! Und

was gehörte dazu, um in jener Zeit an die deutsche Zukunft zu glauben!

Wir eilen zum Schluß. Ein Zug noch fehlt, um das Bild des Mannes abzurunden, und den Kreis der Wirkungen, die von ihm ausgingen, zu erhellen. Er war ein vielgesuchter, beliebter Lehrer der Musik. Über den schon erwähnten Unterricht, den er auf dem Asperg den Schulmeistern erteilte, sagt L. Sch. 70: „Mit ungleich mehr Seegen und Herzensanteil unterzog er sich diesem Unterricht, als dem vorigen, und hatte auch hier das Glück, auf einige vorzügliche Köpfe zu stoßen, die ihn reichlich durch ihre Fortschritte belohnten.“ — „Diese guten Leute brachten ihm von Zeit zu Zeit, statt des Honorars, Zehnten an Wein und Früchten, wovon er aber weit mehr unter seine Mitgefangenen austeilte, als er selbst genoß.“ Ich füge ein bisher unbeachtetes Zeugnis Christmanns bei, in der Allgem. Mus. Ztg. 1799 Nr. 4 ff. „Über das Musikwesen im Wirtembergischen“. Dieser schreibt u. a.: „so wenige Spuren man noch vor 20 Jahren von gesundem Geschmack und Solidität im Vortrage auf der Orgel und am Klavier unter ihnen (den Lehrern) antraf, so sehr muß man jetzt über die musikalische Kultur erstaunen (!), zu welcher sich selbe während dieser Periode meistens durch eigenen Fleiß emporgearbeitet haben und wozu der menschenfreundliche Schubart, zu welchem aus der Nähe und Ferne bei 100 wallfahrteten und denen er Lehrer und Kapellmeister war, die erste Impulsion gab, so daß es jetzt zu den gewöhnlichen Erscheinungen des Tags gehört auf dem Notenpult unsrer Schulmeister die Werke eines Mozart, Haydn, Pleyels und anderer neuer Tonsetzer zu gewahren“ u. s. w.

Über die Privatschüler sagt der Sohn L. Sch. S. 66 ff.: „daß er überall, wo er Unterricht gab, treffliche Schüler und Schülerinnen gezogen, finden die Leser in seinem Leben: Einige davon machten sogar im Auslande ihr Glück durch ihr Klavierspiel; andere zeichnen sich noch auf den heutigen Tag in dieser Kunst an ihren Wohnorten aus“ — „die vorzüglichen Schüler, welche Sch. von jeher, sowohl im gelehrten als musikalischen Fache gebildet, zum Teil aus dem Staube gezogen, und durch seinen Unterricht und seine Empfehlung, in Wohlstand und Behaglichkeit versetzt hat, — rechnete er sich selbst gar gerne, und mit Recht als ein Hauptverdienst seines Lebens an, und bewahrte einige dankbare und rührende Briefe von ihnen stets als ein Heiligtum auf.“

Daß Regina Voßler, seine Schülerin auf Hohenasperg, durch ihre Kunst sich später ihren Lebensunterhalt gewann, ist in Teil II zu lesen. Der feingebildete Dilettant Dr. Weber aus Heilbronn ist schon erwähnt worden. Der jungen Stuttgarter Musiker hat er sich aufs

wärmste angenommen, Abeilles Bachstudien angeregt und gefördert. Mit Anregungen war er sicherlich als Lehrer ebenso verschwenderisch, wie mit Gedichten und Kompositionen, die er einfach beschenkte. Es ist vielleicht erlaubt zu bemerken, daß er in dieser neidlosen Güte, in der ein recht scharfer Beobachter eine gewisse Schwäche erblicken könnte, nicht allzusehr Schwabe war . . . .

So steht der Mann heut vor unserem Auge, als ein Anreger, nicht als ein Vollender und ein großer Könner in irgendeinem Sinn. In alten vielfach verrotteten Zuständen war er zündender Funke. Kritischer Sauerteig in der schwäbischen Enge. Seine Wirkung hängt an seiner Person. Es gelang nicht, die Chronik nach seinem Tode lang fortzusetzen. Diese Wirkung und die ganze Person gehören recht eigentlich in eine württembergische Kulturgeschichte. Hier ist er gewachsen, am schwäbischen Boden hing er mit allen Fasern, ohne doch Luft und Licht genug zu finden. Er ist ein württembergisches, kein deutsches Ereignis. Sein Leiden hat ihn wohl weit hinaus über das engere Vaterland bekannt gemacht. Die Werke, die von ihm übriggeblieben, erklären die Popularität, erklären die Wirkungen des Mannes nicht [1]), und wie schwer es nichtschwäbischen Beurteilern fällt, ihm gerecht zu werden, zeigt eine lange Reihe von Urteilen, die hier abzudrucken sich nicht lohnt. Auch in der Musik hat, was er uns hinterließ, keinerlei bleibenden Wert — im engeren Kreis der Stammesgenossen mag da und dort eines seiner Lieder wiederklingen. Aber alles zusammengenommen, ist nicht zu verkennen, daß er nie die Musik bloß als angenehmes Spiel, als Nebensach betrachtet, daß er vielmehr zeitlebens strebte, es hier zu etwas zu bringen. Und daß er in seiner Art in seinem Kreise stark gewirkt hat. Ob man ihn einen Dilettanten nennen will, wie mein verehrter Freund E. Kauffmann gegenüber J. H. Knecht (Tübingen 1892, S. 24) tut, verschlägt dabei wenig. Ich glaube, daß man zwischen dem Dilettantismus des 18. und 19. Jahrhunderts unterscheiden muß. Mehr als ein Dilettant im heutigen Sinn war er sicherlich.

[1]) Man vergleiche die famose Charakteristik bei Strauß kl. Schriften 1862, S. 259 ff., die ich für weitaus das Beste halte, was er — 13 Jahre nach dem Erscheinen jenes zweibändigen Schubartwerks — über Schubart geschrieben hat. Daß er dabei Ludwig Bauer überschätzt hat, nimmt der Stelle nichts von ihrem Reiz.

Ja, ins Große und Ganze gerechnet, könnte man sogar die psychologische Frage aufwerfen, welches Talent ursprünglich in ihm das stärkere war, das des Dichters oder des Musikers? Was ihn zur Dichterlaufbahn riß, liegt klar vor uns. Die Poesie hatte es seiner Eitelkeit angetan, die soziale und literarische Stellung eines Klopstock, Wieland u. s. w. imponierten ihm und entzündeten seinen Ehrgeiz.

In einem Brief an seine Frau vom 4. April 1771 berichtet er ihr in lebhafter dialogischer Form ein Gespräch, das er mit dem allmächtigen Montmartin hatte; da sagt der Graf: Wo wünschten Sie wohl ihr Glück machen zu können? in der Literatur oder Musik. Denn ich weiß, Sie besitzen in beiden Stärke. Ich (in Klammern, ich bücke mich tief): In der Literatur Ihr Exzellenz! Graf: Aber jedermann sagt, Sie seien ein trefflicher Musiker. Ich: Um Vergebung Ihr Exzellenz! vor einem großen Manne spreche ich von meinen Tugenden und Fehlern so demütig als vor Gott! Ich glaube, zur Musik vorzüglich geeignet zu sein; aber mein schlimmes Gesicht ist ein unverzeihlicher Fehler. Graf: Das ist schade u. s. w.

Die soziale Stellung des Musikers war für ein Landeskind nicht lockend. Sein leicht quellendes Talent zur musikalischen Improvisation verleitete ihn, dies Talent zu unterschätzen und nach dem dichterischen Lorbeer zu ringen, der ihm auch ohne strenge Schulung zu winken schien. Zu seinem Glauben kam (vielleicht) der Wielands und anderer weniger bedeutender Beurteiler. Es ist nun interessant, zu sehen, wie trotzdem jeweils der Musiker in ihm zum Wort verlangt. So nach seinen Kreuz- und Querzügen, als er in Ulm seßhaft geworden, so auf dem Asperg, auch der dritte Anlauf blieb nicht ganz aus, aber es war wieder einmal zu spät.

Diese Doppelbegabung zog und rüttelte an ihm, sie zerrte an allen Nervensträngen, es ist dieser Zwiespalt, der ihn erst recht zur problematischen Natur machte. Schließlich hat auch der Alkohol, so oft der Begleiter und Tröster problematischer Naturen, nicht gefehlt. Weder in der Dichtung noch in der Musik kam er zur Totalität, hier und dort kein machtvolles abgeschlossenes Werk, das den ganzen Mann dokumentiert hätte. „Ein Königreich für das Werk!“ so klingt es durch dies zerfahrene Leben. Der Rest — das war der Publizist!

Die Literaturgeschichte und die Musikgeschichte — als Buchführungen über die Erfolge beim Publikum und deren Konserviererinnen — haben keinen zureichenden Grund, sich über die Vielleichts zu besinnen, die in dieser Natur lagen. Hier hat er seinen Lohn dahin. Aber wir Schwaben, dünkt mir, schulden ihm doch so viel Pietät, ihm auch unter den Musikern

des engeren Vaterlands ein bescheiden Plätzchen anzuweisen. Hier hat er mit seinem Spiel, mit seinen Liedern, mit seinen Schriften, seiner Kritik auf mehrere Generationen gewirkt. Auch in der Musik war er ein ganzer, resoluter Kerl und sein einziges Unglück war, daß zwei halbe Genies — der Mathematik und Logik zum Trotz — kein ganzes machen. Knecht und Zumsteeg waren ihm an spezifisch musikalischer Bildung weit überlegen, Silcher hat seine Lieder aus dauerhafterem Material gebaut, an Intelligenz, ursprünglicher Begabung und echter Kunstbegeisterung stand ihnen Schubart nicht nach, wenn es erlaubt ist, das hinterlassene nicht zum einzigen Maßstab der Beurteilung zu nehmen.

Und seinem Biographen rufen wir zu: nicht der verderblichen Sirene Rolle hat die Musik in diesem Leben gespielt, du grämlicher Magister, nein, mitleidig hat die Muse der Tonkunst sich über dieses vielfach wüste und qualvoll verdüsterte Leben herabgebeugt und hat es mit sanftem Hauch veredelt!

II. Teil.

Veröffentlichtes und Unveröffentlichtes.

Bibliographie.

Augsburg—Ulm 1774—1777.

„O schone mein! — Ich liebe dich, mein Vaterland.“ Klopstock.
Motto des Jahrgangs 1776 und 1777.

Deutsche Chronik auf das Jahr 1774.

S. 22 f. Notiz über Gluck: Chöre aus der Hermannsschlacht (Klopstock); Iphigenie in Paris. — S. 38 f. Seuferts Oratorium „Der Sterbenstag Jesu“ in Augsburg aufgeführt (vergl. Ästh. 219). — Stamitz. — Epigramm auf einen ἄμουσος. - S. 55. Diderot und Em. Bach. Anekdote. — S. 63 f. Konzert des Trompetenvirtuosen Woeggel in Augsburg. — S. 100—104. Sehr ausführliche Besprechung der Oper Achille in Sciro (bekanntes Libretto von Metastasio) von Pompeo Sales, Kapellmeister in Trier (geb. zu Brescia 1729) aufgeführt Winter 1773 in München (fehlt bei Riemann, Opernhandbuch S. 2). Es ist die ausführliche Besprechung Schubarts, der sie in München gehört hatte, vergl. B. I, 261. — S. 127 f. Notiz über Gluck in Paris. Der Violinist Touchmoulin (Touchemolin oder Touchesmoulin?) konzertiert in Augsburg. — S. 144. Der Hoboist Besozi, Notiz. — S. 159 f. Friedemann Bach in Berlin. Der Anfang lautet: „Es giebt keine Orgelspieler mehr! da leyren sie das ganze Jahr ein ärmliches Präludium daher; spielen ihre Choräle ohne Empfindung; schlagen Dragonermärsche aus der Kirche; entweihen die Kommunionen mit Vorspielen im Tone: „Ach schläft dann alles schon“; und „die Tochter soll ins Kloster gehen“; wissen kein anderes Zwischenspiel, als:



Himmel, was wird's noch werden? Unsterblicher Geist des großen Sebastian Bach, auf welchem Planeten bist du? und setzest die Mitgenossen deiner Seligkeit durch Himmelsakkorde in Erstaunen? — Nur Geduld! Noch ist nicht alles verloren. Sein großer Sohn u. s. w.

S. 166. Hiller will ein Passionsoratorium von Homilius herausgeben. -- S. 167. Neuigkeiten von Abel, Bach, Toeski, Stamitz. -- S. 184. Jarnoviks Violinkonzerte! Klöffler, Klaviersonaten. — S. 191 f. Quartette von Stamitz. — S. 207. Stamitz konzertiert in Augsburg mit Fagotist Kneferle. — S. 232. Hellmuths Klaviersonaten rec. — S. 238—40. Eximeno's (s. Riemann L. s. v.) Musikästhetik angezeigt und den Leser verwiesen „auf eine wei-

tere Ausführung dieser Materie in meiner versprochenen Abhandlung von deutscher Tonkunst". Wo versprochen? —

S. 264. Sonaten von Wolf. Notiz. — S. 279 f. Die Kramerischen Psalmen von Em. Bach besprochen. — S. 283. Rousseau über Glucks Oper in Paris. — S. 318. Em. Bach 6 Sonaten für Damen, besprochen. — In der Augustbeilage S. 14 wird versprochen, alle Lieder in der Chronik in Musik zu setzen! — S. 375. Sterkel, Klaviersonaten; Cannabich, Streichquartett; Le Brun, Trio. — S. 381. Burney gibt u. a. Allegris Miserere heraus; Benda komponiert Amynts Klagen über die Flucht der Lalage von Kleist; spaßhafte Apostrophierung eines „Organisten". — S. 397. Preisfrage der Akademie zu Mantua über den Anteil der Musik an der Erziehung der Griechen. Hübsche Bemerkungen von Sch. dazu. — In der Septemberbeilage S. 27 ff. Herrigs Grundriß der eleganten Literatur, Musik betreffend, abfällig besprochen; S. 32 E. Bach veröffentlicht „die Israeliten in der Wüste". — S. 423. Gluck bleibt nicht in Paris; Vanhal 6 Klaviersonaten. — S. 439. Augsburger Konzert (Flötist Weiß). — S. 462. (Jomellis Tod.)
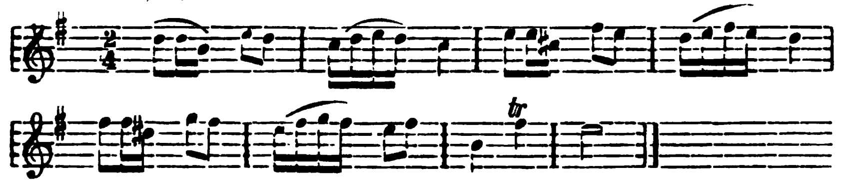
„Der große musikalische Pan ist todt. Jomelli ist neulich zu Neapel an einem wiederholten Schlagfluß gestorben. Wenn Reichtum der Gedanken, glänzende Phantasie, unerschöpfliche Melodie, himmlische Harmonie, tiefes Verständnis aller Instrumente, und vorzüglich volle Zauberkraft der Menschenstimme, wenn die große Kunst, jede Saite des menschlichen Herzens ganz zu treffen, wenn alles dies, noch mit den schärfsten Einsichten in die musikalische Poesie vereinbart, das vollkommen musikalische Genie ausmacht, so hat Europa an ihm den größten Tonkünstler verloren. Durch ihn ist ehemals die Tonkunst am Württembergischen Hofe zu einer so erstaunenden Höhe emporgestiegen. Niemand verstand die Kunst besser, ein Orchester von hundert und mehr Personen so zu lenken, als wär Gedanke, Odem, Strich, Schlag, Empfindung eins. Wer mit verschlossenen Augen einer Oper zuhörte, glaubte in ein Feenschloß hineingezaubert zu sein, wo auf den Wink eines gebietenden Talismanns (sic) die Zauberakkorde einer Geistermusik ums Ohr schwimmen. Nirgends hörte man den Strom der Harmonie so erst an der Quelle sanft rieseln, dann mit Gewalt fortbrausen, wie hier. Er erfand das Tokato, und machte dadurch die Bässe gleichsam zu einem Pedal, das die andern Stimmen immer in die Höhe hob. Im Kirchenstil war er nicht so glücklich, als im dramatischen. Und doch hat er uns in diesem Stile ein Requiem hinterlassen, das wir den besten Arbeiten eines Caldara, Händel, Pergolesi, Allegri Graun und Bach an die Seite setzen können. Er arbeitete alles im ersten Feuer, und die Bogen kamen gemeiniglich noch naß in die erste Opernprobe. Seine Partituren sind mit solcher Zierlichkeit geschrieben, als wenn sie Abschriften eines sorgfältigen Kopisten, und nicht der erste Hinwurf eines großen Meisters wären. Seine Sinfonien sind oft unverständig getadelt worden. Er arbeitete sie, wie alles, was er schrieb, für ein großes und vortreffliches Orchester, welches sie mit der höchsten Wirkung herausbrachte; aber nicht für Zinkenisten und kleine Musikgesellschaften, die zum Zeitvertreib in langen Winternächten ein Quid pro Quo herunter kratzen. Niemand, selbst Hasse und Graun nicht, brauchte die Inversion mit so tiefer Einsicht, wie Jomelli. Er kämpfte so lange mit einer Arie des Metastasio, bis der Geist des Dichters dem seinigen begegnete, und ihm zu sagen schien: Laß dich umarmen! Der Herzog von Württemberg besitzt einen reichen Schatz von den Meisterstücken dieses großen Geistes, die, wenn sie zur Einsicht des Publikums gelangten, mein Lob vor der Welt rechtfertigen würden. Die Italiener, die itzt — zwar nicht an Stümpern und Pfuschern — aber gewiß an soliden Komponisten Mangel leiden, haben Ursache, seinen Tod zu be-

klagen; denn Galuppi und Sacchini und die ganze Herde Nachahmer hinter ihnen drein, ersetzen diesen Verlust nicht. Wenn die Griechen einen Jomelli gehabt hätten: so würden sie die Fabel von Orpheus gewiß auf diesen angewandt haben." —

S. 472. Das Auseinandergehen des württembergischen Orchesters. Notiz. (Nach Sittard II, 148 wurden am 29. Juli 1774 die meisten Orchestermitglieder entlassen.) — S. 478. Violinist de la Motte; Harfenist Hochbrucker konzertiert in Augsburg.

Oktoberbeilage S. 33 ff. Von den Rosalien.
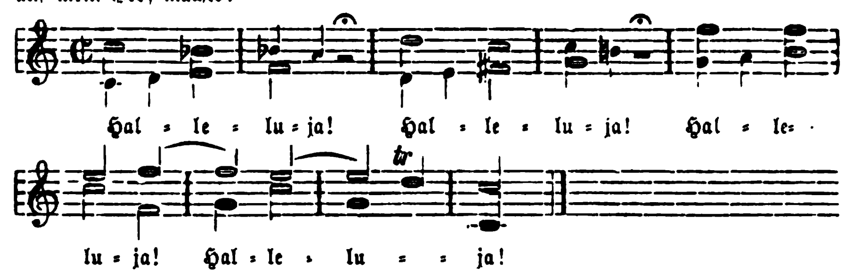
Die Methode der Alten, meistens mit Septimengängen zu modulieren, mußte die Rosalien hervorbringen. Da war auch unser Ohr noch unverwöhnt genug, den Satz in einem andern Ton anhören zu können, den es bereits im Grundtone gehört hatte. Man hört's auch noch in den Melodien der deutschen Volkslieder, daß es die alten Musiker sogar für eine Schönheit halten mußten, einem schönen melodischen Gang durch die Wiederholung in andern Tönen mehr Kraft und Eindruck zu geben. Man hört's, wie unsere Handwerksbursche freudig aufjauchzen, wann sie in der Reprise des Volkslieds: „Gestern abend war Vetter Michel da" u. s. w. eine nach heutigem Sinne schwer auffallende Rosalie herablärmen. Man kann aus diesem Grunde die Rosalien mit dem Übersetzer des Burney sehr schicklich Vetter Michel nennen. Der Name Schustersfleck, womit sie sonst die deutschen Tonkünstler zu bezeichnen pflegten, hat für mich was eckles und widriges. Überhaupt muß ich hier die Anmerkung machen, daß die meisten Musiker unserer Nation als Leute, die außer der Tonkunst meistens Ignoranten sind, sich sehr plump und niedrig auszudrücken pflegen. Sie sprechen wie Pöbel in Bierschenken von ihrer göttlichen Kunst. Zurück zum Thema! Eine Rosalie ist also die ohne Vorbereitung aufeinander folgende Wiederholung des nämlichen Motivs. Der Name hat seinen Ursprung von einem alten welschen Volkslied: Rosalia, mia cara, wo in der Reprise die noch gröbere Wiederholung, als in unserm deutschen Vetter Michel, vorkömmt:



(Conjektur, der schlechte Notendruck in der Chronik gibt eine unmögliche Lesart.)

Unser Ohr ist heutiges Tags in der Musik unendlich delikat geworden. Immer will's was Neues hören, und nichts ist ihm unerträglicher, als die simple Wiederholung des Alten. Damit mach ich aber meinen Zeiten nichts weniger als ein Kompliment. Der Geschmack der Alten war in der Tonkunst, wie in den meisten andern Stücken, weit solider. Kirchenstil, Kriegsmusik, leichten gefälligen Volksgesang, rasche Schleifer, die mit unsichtbarer Gewalt die Füße der Jünglinge und Greise heben — das war so ungefähr der musikalische Geschmack unserer Väter. Wir Enkel können diesen stürmenden Geschmack nicht mehr ertragen, können den simpeln Anschlag eines Tons nicht mehr dulden, ein schmeichlender Vorschlag muß ihn erst unserm Ohr gefällig machen; wollen nur klagende welsche Töne und französische Hannswurstmelodien hören. Rosalien sind uns unerträglich; aber die Monotonie des welschen Geschmacks entzückt uns gen Himmel. Mir wäre nichts leichteres, als der Beweis, daß sich der neue welsche Geschmack um sehr wenig melodische Gänge herumdrehe, und daß selbst ihre Verzierungen sich auf
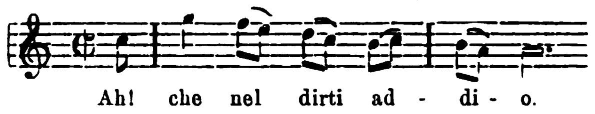
wenig Sätze einschränken lasse. Galuppi seufzt wie Sacchini und Traeta wie Sales. Welch einen Reichtum von schönen melodischen Sätzen haben nicht die Deutschen! Unerschöpflich sind Telemann, Graun, Gluck, Bach, Schweizer und Seifert an Melodie, nur manchmal zu schwerfällig in den Modulationen, und nicht gewissenhaft genug, den Rosalien auszuweichen. Wahr ist's, allemal zeugen Rosalien von der Armuth des Geistes. In der Musik muß es der Hörer niemals errathen können, was folgen wird. Doch giebt's Fälle, wo Rosalien erlaubt sind, ja wo sie wirklich Schönheiten werden. Ein Violinist macht uns oft mit großer Wirkung einen Satz von Stuffe zu Stuffe vor; wir sehen die Leiter, auf der er emporklettert, und schwindeln mit ihm auf der Spitze des Griffbretts. Auf dem Klavier sind Rosalien unausstehlich, auf der Orgel aber erträglicher: denn Septimengänge sind da immer von guter Wirkung. Im Kirchenstile beleidigen sie weniger, als im dramatischen. Ich erinnere mich an ein Halleluja von Caldara wo die simpelste Rosalie einen außerordentlichem Eindruck auf mein Herz machte:
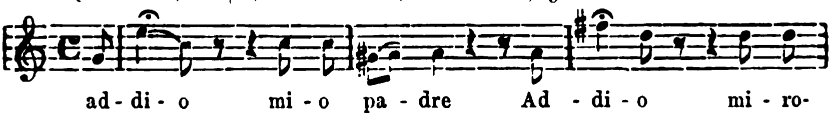


Da war mir's, als hört' ich das beginnende Halleluja der Erde, wie sich's stuffenweise dem Himmel naht, und in den Harfentönen Eloa's dahinschwimmt. Versteht sich's aber, daß man auch im Kirchenstile, soviel sich's tun läßt, die Rosalien vermeide. Was kann abscheulicher seyn, als das ewige Dudeldum der Alten:
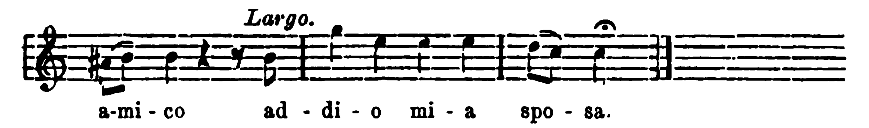


Und so gieng das Gedudel fort, bis der Hörer gähnte und entschlief. Die Berlinerschule, sonst die gründlichste in der Welt, hat sich noch nicht von dem Vorwurfe der Welschen gereinigt, daß sie steif seyen, und daß ihre Sätze von Rosalien wimmeln. Im dramatischen Stile sind die Rosalien so unerträglich, daß eine sonst sehr gute Oper von Traeta ausgezischet wurde, weil Vetter Michel drein hinkte. Doch hab' ich einmal von dem unsterblichen Jomelli in einer Arie eine Rosalie angebracht gehört, daß mich noch der Gedanke d'ran im Herzgrübchen kützelt. Hätt' ich doch gleich die Arie bey der Hand! oder nur den Metastasio! Da nimmt so ungefähr ein zärtlicher Jüngling von seinem Vater, seinem Freund und seiner Braut Abschied. Das Motiv ist dieß:



In der Reprise steht dann die Rosalie von mächtiger Kraft:





Dann der Hinsturz ins Hauptmotiv und mit der Delikatesse, womit Aprili dieß alles herausbrachte! — O du reiche deutsche Sprache, hast kein Wort, womit ich diß Schweben, diß Ziehen, diesen Odemzug der Empfindung, diesen Lebensgeist, der aus den Lippen athmete, und in der Begleitung des besten Orchesters, das jemals war (ich meyne das Würtembergische) zerfloß, auszudrücken vermöchte? — Wann ich auf etwas Empfindsames stoße, dann ist mir's unmöglich, zum kalten didaktischen Stile wiederzukehren. Also eine Pause!

S. 503. Der Baritonist Lidl konzertiert in Augsburg. (Hier wird Bariton geschrieben, sonst gelegentlich Barriton, worüber in der Realzeitung geklagt wird, da ja die Etymologie (Bary-ton) bekannt sein solle. Hauff hat sich in seiner Ausgabe der Gedichte 365 zu einer drolligen Konjektur verleiten lassen. Er schrieb, während die Ausgabe von 1802 die Lesart „Barriton" bot, folgendermaßen:

„Sang in 'nem Busch 'ne Nachtigall
So wunderlieblich war ihr Schall
Als wie der 'rausgezogene Ton
Aus Meister Liedls Barbiton!")

S. 510. Kurze Anzeigen von Stabat Moser von Pergolesi mit Klopstocks Text; Benda Amynts Klage; Hiller Kantate (sehr abfällig beurteilt); Klavierstücke; Geistliche Lieder für Kinder von Hiller. — S. 519. Das Stabat Mater in Karlsruhe unter Schmidbaur aufgeführt. — S. 528. Ein Organist gesucht! (Spaß). — S. 551 f. Antwort von Michael Flachs! — S. 556. Über Lolli (der größte Geiger!) — November und Dezemberbeilage 62 ff. Hannchen ein Baurenlied mit beigegebener Komposition (darüber später! Fr. II, 566, der die Komposition als „einfach und ganz gut" beurteilt). — S. 607. Frankfurter Konzerte; Lolli in Hamburg. Ein Vers über Lolli (von der Musikal. Realzeitung 1789, S. 160 als „Anekdote" abgedruckt). — S. 615. Mädchenlieder 1774. Anzeige.

Deutsche Chronik auf das Jahr 1775.

S. 8. Kurze Anzeigen von Haueisen, Sonaten, Bauer, Klavierquartett; Notiz über Lolli. — S. 22 ff. Rezension von André, scherzhafte Lieder 1774 (vergl. dazu Fr. I, 214 ff.). — S. 24. Agricola, Nekrolog. — S. 27 f. Grabschrift auf Jomelli. — S. 38. Rhapsodische Anmerkungen über das Klavierspielen (Em. Bach, Erdm. Bach, Seb. Bach). — S. 43. Virtuosen am Hof Katharinas; (Anm. „Weiß nicht, warum ich den heulenden Gesang der Kastraten nicht leiden kann! — Da denk' ich immer mit dem naiven Pfarrerstöchterchen, als es das erstemal einen Verschnittenen singen hörte: Er singt schön, aber es scheint ihm doch etwas zu fehlen"); Anekdote vom Tänzer Vestris. — S. 49 ff. Die ganze Nummer vom 23. Januar ist der Literatur und Kunst gewidmet. Einleitung: Ausritt auf meinem Steckenpferde. Fortsetzung der rhapsodischen Anmerkungen über Klaviersp. (Wagenseil); — S. 50 f. De la Motte und Lolli. — S. 54 f. Melodien zum Göttinger Musenalmanach besprochen. — S. 60 f. Rhaps. Anm. Forts. (Schubart oder Schubert, Schobert, Schober). — S. 75 ff. Besprechung von Reichardts Briefe eines

aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend (contra Burney). Warmes Lob und Zustimmung, besonders E. Bach betreffend. Ebenso über Virtuosenkonzerte (hübsche Reminiszenz an den Ludwigsburger Aufenthalt: Hornist Spandauer, Oboist Le Brun). Reichardts Stil S. 78 u. kritisiert. — S. 90. Musik in Frankreich. Lully, Gluck. — S. 94 f. Rhaps. Anm. Forts. (über Muthel). — S. 108. Notiz über Dittersdorf in Berlin. — S. 118. Kammervirtuos Seemann † Nachruf. — S. 148. Musikalische Seltenheit (Spaß! Sektion eines Organisten). — S. 168. Anzeigen: Sonaten von Gretry und Vanhall. — S. 182. Cannabichs Ballettmusik; musikalisches Leben in Mannheim. — S. 184. Sonaten von Hellmuth abfällig beurteilt. Sch. eifert gegen die Sucht nach französischen Titeln! — S. 196. Lobende Erwähnung Christmanns. — S. 216. Alte Fabel für neue Kritiker. (Gedicht: der Esel Richter zwischen Nachtigall und Kukuk!) — S. 223 f. Zur Subskription auf Klopstocks Oden von Neefe aufgefordert. — S. 239 f. Oper Tozzis in München. — S. 254 f. Klage über mangelnde Singschulen! — S. 265 ff. Auszug eines Schreibens aus München (enthält eine oft zitierte Stelle über la finta giardiniera von Mozart, die aber nicht von Schubart sein kann. — Die Oper wurde 13. Januar 1775 aufgeführt; ebensowenig auf der gleichen S. 267 die Vergleichung von Mozart und Hauptmann Beecke! Vergl. oben S. 20, Anm. 1).

S. 294 f.

Vom Treffen. Ein Fragment.

Treffen heißt in der musikalischen Sprache soviel, als: beym ersten Anblick was vom Blatt wegspielen. Man kann von einem Virtuosen fodern, daß er vieles, daß er schwere Stücke vom Blatt spielet! Aber alles wegspielen, die schwersten Konzerte mit ausgesuchten Passagien und Gängen; Fugen, vier- und mehrstimmig, voll kühner, neuer Modulationen; große Klavier- und Orgelsonaten, gleich beym ersten Anblicke so wegspielen, ist unmöglich; und wer sich's rühmt, der leugt. Herunterhaspeln kann man wohl vieles; über sein Instrument wie 'n Narr hinfaseln, und unter fünfzig Tönen, zehen ausdrücken; das kann man auch wohl, ohne 'n Hexenmeister zu seyn. Aber ein Stück so ganz, wie's aus der Seele des Setzers kam, mit Umriß, Kolorit, Helldunklem bis auf die kleinsten Tinten vortragen, und es mit dem Odem der Empfindung beseelen, darzu gehört traun mehr, als manches Kalfoniumbürschlein glaubt. Der große Jomelli sagte oft zum eingebildetsten Musiker: Der Kerl kann nicht lesen, und nach seinem Ideale vom Lesen hat Orpheus-Jomelli recht. Wer eine italienische oder deutsche Oper, oder sonst ein Singstück gleich aus der Partitur auf'm Klavier wegspielt; die obligaten Stimmen überzutragen weiß; mit 'm Adlerblick die ganze Ökonomie des Satzes übersieht; mit dem Strome der Empfindung fortschwimmt; dem Sänger Ton, Takt und Empfindung angiebt; wer das Leichte ganz und das Schwerere gröstenteils wegspielt; wer eine einzelne Violinstimme gleich beym ersten Anblicke mit Baß und Mittelstimmen zu begleiten weiß; wer sogar einem bloßen Basse aus'm Stegreif eine Melodie anzuschmiegen vermag; wer endlich seine eigene Phantasien schnell und leicht aufs Papier wirft, und was er spielt, mit Geschwindigkeit, Präzision, Rundung und Anmut vorträgt; ist nach meiner Meinung ein Virtuos, und man kann immer seine Büste in einer Künstlergallerie aufstellen. — Die Hand aufs Herz, ihr musikalischen Schächer!

S. 352. Kontrabassist Kempfer kündigt Konzert an. Besprechung des Konzerts S. 372 f. — S. 357. Rolle, Saul musikalisches Drama. Ankündigung. (Oratorium!) — S. 368. Forstmeyer giebt eine Operette heraus; Lolli; Herabsinken der Tonkunst (!) — S. 400. Konzertanzeige und 414 Besprechung des Violinisten

Sartory (stammt aus Ulm). — S. 408. Salzburger Musikverhältnisse. — S. 410. Pfälzische Hofmusik: Personalnotizen. — S. 436 f. Erfindung im Orgelbau von Benini in Florenz. — S. 444. Oper in Neapel (Erinnerung an Jomellis Fetonte, in dem über 100 Pferde auf der Bühne erschienen[1]). — S. 470. Froschkritik, Humor. Gedicht bei H. S. 363 (falsch gestellt: es gehört nicht unter Erzählungen und Verwandtes, sondern unter VI. „Kleinigkeiten" oder Sinngedichte). — S. 496. Lustige Konzertanzeige im Sturm- und Drangstil!

„Nachricht.

Ich werde den künftigen Schwörtag, d'ran sich in Ulm alles zu vergnügen pflegt, nach meiner Art feyren. Das heißt, will 'n Konzert anstellen, und eins auf'm Fortepiano und 'm Klavikord dudeln. Meister Schweizer hat gar'n schöns Stücklein gemacht, Alceste benamßt, will dir eins draus vorsingen. Auch Meister Meergraf wird dabey gar liebliche Töne aus seiner Baßgeig ziehen, und allerley Zeugs spielen. Da ich weder 'n Trompeter noch 'n Tambor vermag; so laß diese stumme Einladung für 'ne laute gelten, und komm fein, trauter Leser in hiesiger Revier! — Kannst dein Weib oder dein Mädchen mitnehmen, 's gilt mir gleich. Brauchst nicht viel Geld; weiß wohl, 's sind jetzt gar klemme Zeiten. Wenn ich dir's nur recht mach, und d' Lichter und den Zettelträger zahlen kann. — Gehab dich wohl! — "

S. 499. England hat keinen großen Musiker hervorgebracht. Seitenhieb auf Burney.

S. 502. Kritik von Lenore von Bürger, in Musik gesetzt von André.

Die Lenore ist ein so vortreffliches Stück der Dichtkunst, so tonvoll und musikalisch, daß mich's Wunder nahm, warum sie noch kein geschickter Meister in Musik brachte. Herr Hauptmann Beeke, dieser große praktische und theoretische Musiker hat eine Musik hinzugesetzt, im wahren Balladen Ton. Da aber alle Strophen einerley Melodie haben, so konnt' er alle Schönheiten des Originals nicht erschöpfen. Herr André ist also der erste, der die ganze Leonore Strophe für Strophe in Musik gesetzt hat, und zwar so, daß man wohl sieht, er könne dem Dichter nachempfinden; mir scheint er nur nicht musikalische Kunst genug zu haben, denn man findet da und dort sehr anstößige Stellen.

Ein vorbereitendes Ritornell würde sehr gut gelassen haben. Überhaupt fällt es jedem Sänger schwer, das ganze Stück so an einem ohne Zwischenspiele fortzusingen. Die erste Strophe ist ihm nicht gelungen. Das, bist' untreu, ist unprosodisch ausgedrückt; bist, gehört noch in den vorhergehenden Takt. Das ziehen in die Prager Schlacht ist zu gesucht. Die zweyte und dritte Strophe macht gute Wirkung. Auch die vierte Strophe in b moll ist ihm gelungen. Nur der Ausgang taugt nichts. Das vortreffliche Gespräch zwischen Mutter und Tochter ist dem Tonkünstler gröstentheils gerathen. In der sechsten Strophe hätte bey den Worten: Was Gott thut, das ist wohlgethan, die gewöhnliche Kirchenmelodie große Wirkung hervorgebracht. Ein paar recitativische Ausgänge scheinen auch gut angebracht zu seyn. Die 13. Strophe, wie überhaupt der ganze schreckliche Dialog zwischen Wilhelm und Leonore ist ihm, meiner Empfindung nach, am besten gelungen: die 19. Strophe

[1] Gemeint ist ohne Zweifel die glänzend ausgestattete Aufführung im Februar 1772 mit dem berühmten Tenoristen Anton Raaff aus Mannheim als Gast, vergl. Walter, Zur Gesch. der T. und der Mus. am kurpfälz. Hofe 1898, S. 232 u. Raaff erschien als Mohrenkönig mit 300 berittenen Mohren unter einem kriegerischen Marsch auf der Bühne. (Allgem. Musikal. Zeitung XXIII, S. 660.)

hat eine sehr gefällige Melodie. Das Graut Liebchen auch ist ihm fürchterlich gut gelungen. Die stärkste Würkung macht die 21. Strophe, wo der Leichengesang d'rein heult: Laßt uns den Leib begraben. In der 23. Strophe sollten die 4 ersten Zeilen recitativisch gesetzt seyn. Die 30ste Strophe hassi! hassi! ist sehr gut gerathen. Auch ist das Geheul und Gewinsel aufm Kirchhofe gut ausgedrückt. Nur will mir das fugirte Allegretto am Ende nicht gefallen. Fugen setzen viel theoretische Kenntniß voraus. Indessen drücken die ziehenden Noten in den Worten: Gedult, Gedult, wenn's Herz auch bricht, das Todtengeheul der Geister sehr gut aus. — Wer ein gutes Fortepiano hat, stark und mit Empfindung spielen kann, und entweder selbst singt, oder einen guten Sänger zur Seite hat, der wird mit diesem Stücke große aufschaurende Wirkungen hervorbringen."

Die ziemlich scharfe Kritik der ersten durchkomponierten deutschen Ballade ist in mehrfacher Beziehung interessant, vergl. Fr. I, 215 f. Danach haben erst spätere Auflagen die nach Fr. „sehr fesselnde Einleitung" des Klaviers gebracht. Möglich, daß die Kritik Sch.s André darauf gebracht hat. — S. 512 Konzertankündigung und S. 528 Bericht darüber. Hoboist Ulrich aus Ansbach. — S. 534. Anzeigen von Ricci, Verbruggen, Boetzelaes, Gosporini, André; Schweizers Alceste wird in Schwetzingen aufgeführt! — S. 575 f. Bericht über die Alceste mit einer hübschen Schlußbemerkung Sch.s:

„Inzwischen ärgert's mich doch, daß man einen solchen Lermen macht, wenn unsere deutschen Fürsten gnädigst geruhen, ein Produkt von zwei so vortrefflichen Köpfen, wie Wieland und Schweizer sind, anzuhören. Wär's nicht lächerlich, wenn ein Italiäner es im Parenthyrsus (?) verkündigte, wenn man in Neapel, Florenz, Rom, Venedig eine Oper von Metastasio und Sachini anhören will, und ihr Beifall zuklatscht?" — S. 590 ff. Ein Lamento über den Verfall der Tonkunst, 597 ff. Schluß, enthält einige recht hübschen Bemerkungen, ist aber zu lang, um in extenso abgedruckt zu werden. S. 592 über Stuttgart—Koblenz—Bonn—Dresden, „— 's gieng 'nmal 'n Wanderer durch die Trümmer von Persepolis, setzte sich auf 'ne Porphirsäule, und Thränen über die Vergänglichkeit der irdischen Dinge rieselten auf die Brennessel 'nunter". — S. 615. Subskription auf Andrés Erwin und Elmire. — S. 638 f. „Ich Mädgen, bin aus Schwaben", Gedicht, vergl. Fr. II, 379—381. — S. 647. Klaviersonaten von Lang. — S. 691. Violinist Esser in Genua. — S. 716. Gazette de Musique! — S. 720. Kritische Fragmente über Schweizers Alceste. Scharfe Kritik, wohl von Schubart selbst, wie auch das humoristische Aprosdoketon am Schluß beweist! — S. 724. Sacchini schreibt eine Oper für Berlin. — S. 728. Violoncellkonzert von Himmelbaur. — S. 767 f. Musikalisches im Wandsbecker Musenalmanach. Weiß hat bei einem Millerschen Lied „einige Wendungen von Gaudeamus igitur beybehalten", vergl. dazu Fr. II, 6 ff. zur Geschichte des Gaudeamus! — S. 782. Ziemlich scharfe Kritik von Liedern für Junggesellen, komp. von Reichsfreiherr u. s. w. Böcklin von Böcklinsau. Man vergl. dazu Fr. I, 221 f. Die ekelhafte Darstellung des Christmann in der Boßlerschen Realzeitung 1789, S. 152, welche die von Schub. gerügten Fehler dem Kopisten und Setzer in die Schuhe schiebt, ist bezeichnend für das Bedientengefühl des Musikanten und Pfarrers gegenüber dem hohen Herrn! Schubart gibt sogar ein Notenbeispiel: „Millers treffliches Lied: Könnt' ich, o blühende Natur ist ganz mißhandelt worden. Wer wird diese Zeilen singen:

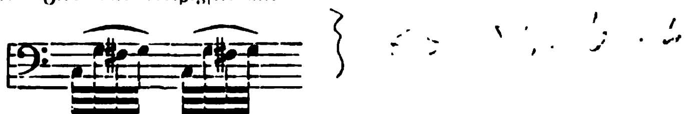


So ist das Lied wirklich gesetzt. Welchem Anfänger in der Musik muß hier nicht gleich das Unrichtige, Unrhythmische, Unharmonische auffallen! u. s. w." — S. 797 über Tonkunst an einen Jüngling schließt: „Hauptsächlich liß die Partituren großer Meister — eines Caldara, Palestrina, Pergolesi, Galuppi, Jomelli, Graun, Hasse, Gluck, Bach, Traetta, Homilius, Telemann und anderer — studier da den Baß der Harmonie, die Ebb' und Flut der Stimmen, die Natur der Instrumente, Melodie, Ausdruck! — Hör viel, und, wo möglich, lauter gute Sachen! — Hörst ein Oper, Kirchenmusik — den Vortrag eines Virtuosen; so sey taub gegen alles, und ganz Ohr vor die Musik! — Bleibst du kalt, und kannst im Strom der Harmonie noch klügeln; so wirf dein Saitenspiel weg, und werd 'n Rechenmeister! — Beehre mich ferner mit deinem Zutrauen! —"

Teutsche Chronik aufs Jahr 1776.

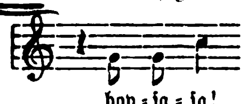
S. 15. Reichardt Kapellmeister in Berlin. Notiz. — S. 48. Konzert in Augsburg. — S. 69 ff. Klopstocks Oden von Neeffe, spaßhaft fingierter Brief eines gnädigen Fräuleins, welches „das deutsche Mädchen" für Gesellschaften vom guten Ton umdichtet. Fr. II, 127 ff. — S. 75. Deutscher Erfindungsgeist: Notenmaschine und Steins Melodika. — S. 85 ff. Besprechung von „Musikalischer Blumenstraus für das Jahr 1776". Den Freunden teutschen Gesangs gewidmet von Johann André.

„Der Dilletant André beschämt manchen sogenannten Virtuosen im Nachempfinden seines Texts, und in der Leichtigkeit und Anmuth seiner Melodien. Wäre seine Harmonie eben so richtig, und seine Modulationen eben so geschmeidig; so dürften wir seine Kompositionen als Muster teutschen Sangs empfehlen. Gegenwärtige Sammlung hat in den letztern Stücken, wie in der Melodie, merkliche Vorzüge vor seinen ehemaligen Arbeiten. Laßt uns das Sträuschen Blume vor Blume betrachten! Klaudius Rheinweinlied hat hier die Einfalt und den frölichen Anstrich eines Rundgesangs; drum ist es mehr Naturscherz als Kunst. Wer's 'nmal hört, kanns gleich nachsingen. Die versöhnliche Laura ist ihm, meiner Empfindung nach, nicht gelungen. Die Melodie hat nichts Anziehendes, und das zu merkliche Hinschleichen in G-moll, und der gleich drauf folgende rasche Austritt in den Hauptton ist vor Herz und Ohr wiederlich. Der glückliche Liebhaber hat schöne Stellen. Nur schlendert er zu merklich. Hanns und Hanne hat so ziemlich den ländlichen Ton der Fidel, noch besser ist ihm mein Schwabenmädchen gelungen, denn das ist wahre schwäbische Tanzmelodie. Das Lied an Jsmenen hat viel Affekt, und die von musikalischen Rechenmeistern verschriene Oktavengänge, die Rameau Nachklänge der Natur nennt, sind sehr gut angebracht. Weissens Romanze hat hier den völligen Romanzenton beybehalten; die Melodie ist leicht, scherzhaft und fehlerlos. Der Ehrenkranz ist völlig in Voßens Idee gearbeitet. Die kleinen Zwischenspiele müssen auf der Cither oder auf'm Klavier Pizzikato gespielt werden. Das treffliche Spinnerlied seh' ich hier das erstemal gut komponirt. Zwei und dreißigstel und



statt des regelmäßig gebrochenen Akkords, würden das Schnurren des Spinnrads besser nachahmen. Bürgers Ballade ist hier ganz ausgeführt, und wenn ich's sagen darf,

mit viel weniger Glück, als ehemals seine Leonore. Das Lied kann fast schon jedermann auswendig; wer wird aber eine so lange, vielmals abgeänderte und oft mißrathne Komposition, wie diese ist, auswendig lernen? Das Hopsasa ist ganz wider die Deklamation. Man sagt nicht



sondern



Über dem Lachen von weitem sollte diminuendo stehen, wenn ja alles aufs äußerste ausgedrückt sein soll. Aber dünkt mich's, ein jedes Lied hat einen Fokum der Empfindung, den muß der Musiker zu treffen suchen; dann hat er gut gesetzt. Das Trinklied von Hölty ist wieder sehr gut gerathen. Der Ruhepunkt am Ende auf Fis mit der Sextquint macht viele Wirkung; auch das, was wir lieben, ist bis auf den schleppenden Ausgang sangbar und naturgemäß. Was thut Lessings Furchtsamer hier? — Millers Abschiedslied gefällt mir ganz und gar nicht. Der Ausgang ist völlig Schulmeistermäßig; auch Daphne am Bach singt nicht völlig so naif, und zärtlich klagend, wie sie singen sollte. Dagegen ist Weißens Iris vortrefflich gelungen; welche Wollust girrt aus ihr! Das Vogelstellerlied ist noch keinem Komponisten gerathen. Thümmel hat auch im Sylbenmaas der letzten Zeile einer jedweden Strophe gefehlt. Das die Vögel und die ist ganz unmusikalisch. Es sollte heißen: Die Vögel und Mädchen herbey, wohin es die Flügelchen wagt — dem listigen Vogler ins Nez. Versuchs einer, obs nicht so besser zu setzen ist. Der zärtliche Jüngling klagt über sein hartes Mädchen nicht natürlich genug; mehr möchte man hier über harte Modulationen klagen. Das Wiegenlied hat eine allerliebste Melodie; nur hätte das Wiegen im Baß natürlicher ausgedrückt werden können. Warum singt man das Liedchen nicht in der gewöhnlichen Ammenmelodie: Heya! Popeia! Das Trinklied für Freye hat viel feyrliches: aber wie gesagt, ganz komponirte Lieder scheinen mir wider ihren Zweck zu seyn. Wer wird die Abänderungen der Melodien behalten? Man singe dieß Lied nach Bachn, und alle Zuhörer werden's fühlen und nachsingen. Ich bin diese weitläufige Anzeige der Achtung schuldig, die ich vor Andrés Verdienste um den teutschen Gesang habe." —

S. 104. Schubart konzertiert mit dem Waldhornisten Körber; noch einmal S. 112 (Neefes Klopstockkompos.). — S. 122. Schusters Dido in Neapel. — S. 150 f. Lollis Spiel charakterisiert. — S. 151 f. Quartette von Graff (wider Willen des Komponisten in England gedruckt!). — S. 232. Erklärung wegen Steins Melodika. — S. 238. Oratorium von Homilius in Augsburg; ebendas. Stabat mater von Pergolesi mit Klopstocks Text; Neefe schreibt „Heinrich und Lyda"; Bachs „Israeliten in der Wüste" in Leipzig aufgeführt. In der Besprechung u. a. das hübsche Wort „Bach ist zuvor noch einmal Dichter, eh' er Komponist wird". — S. 246. Lolli Notiz. — S. 287. Eine Schilderung vom Zustand der Musik in Italien; Bemerkungen Sch.s über Besozzi und Le Brun. — S. 299. Glucks Nichte †; Scheibe †. — S. 304. Gedicht: Virtuosenglück bei H. S. 487 f. — S. 350. Liedersammlung Winterthur bei Steiner 1776. — S. 355 f. Neues Leben in Berlin zu erwarten durch Reichardts Berufung; zur Einleitung ein Schrei nach Singschulen:

„Majestätisch tönt die Orgel, schwermüthig süß der hohe Flügel; herzerhebend die hohe Geige, und die flüsternde Hoboe und die girrende Flöte und das tonvolle Horn; — aber was sind sie gegen Menschensang, dem Sieger? Ist's einem doch wie

Nachhall aus dem Himmel, wenn wir im Tempel, vom Theater herab, im Konzertsaale oder aus belaubten Hecken eine schöne Menschenstimme hören; — aber Göttin Polyhymnia, wie wirst du behandelt, seitdem dein vertrauter Porpora todt ist! Das Mädchen verschreit ihre Engelstimme bei der Kunkel, und der Knabe im lermenden Chor. Unser Choralgesang (wie himmelerhebend könnt' er seyn!) ist jetzt kaum was mehr, als ekles Geplörr, verwirrtes Stimmengetös. Unsere Opernsänger ermüden sich mit Grimmassen, und haschen meist nach Läufe(r)n, Schnörkeln, Trillern; — Wohlthat ist's, wenn ihr Sang im Strom der Begleitung ersäuft. Es ist also hohe Zeit, daß wir wieder Singschulen errichten, wenn wir nicht ganz die Wohlthat des Menschengesangs bald gar verschleudern wollen. In Dänemark, Schweden, Rußland werden schon Singschulen errichtet, und mit königlicher Freygebigkeit unterhalten"[1]). — S. 382 ff. wird besprochen die Amerikanerin, ein lyrisches Gemälde von Herrn von Gerstenberg, in Musik gesetzt von Johann Christoph Friedrich Bach. Riga 1776. Über die Musik sagt Sch.:

„Und die Musik? — Allen Respekt für den Namen Bach; aber nicht alle Simsons zerreißen Löwen, wie man ein Böklein zerreißt. Da ist wohl Verständniß der Harmonie, richtige Deklamation, gesuchte Inversion; aber wo ist die Neuheit der Empfindung, die Stärke des Ausdrucks, wie im Texte? Das Andante, das wie Kriegsmusik fortgestoßen werden muß, drückt die brennende Sehnsucht, den lauten Schrey eines schmachtenden Liebhabers nach seinem Mädchen völlig links aus. Das drauf folgende Andantino hat ein Alltagsthema, ohne alle Grazie. Das Rezitativ mit Begleitung ist das beste im ganzen Stücke. Die Schattierung Più Allegro, Adagio, Presto, Largo und wieder Prestosturz macht starke Würkung. Der Ausgang, der jedem Tonkünstler das Herz schmelzen muß, ist hier nur mittelmäßig gerathen. Das Stück verlischt in einem sehr gewöhnlichen Pianissimo — O Jomelli, was warst du für die Empfindung!" — S. 384. Unmittelbar darauf steht eine Empfehlung Rheineckes, die ich bei der Bedeutung, die man (z. B. Friedländer) ihm beimißt, abdrucken lasse:

Nachricht.

Dem Reisenden, der in Memmingen gute geschmackvolle Bedienung sucht, empfehl' ich Herrn Christoph Reinigg (sic!), Gastgebern zum weissen Ochsen daselbst. Hohe und Niedere, Einheimische und Fremde werden an ihm einen Mann finden, der auf seinen Reisen gelernt hat, wie man den Reisenden die Rast in der Herberge angenehm machen soll. Vielleicht reizt auch dieses die Fremde, wenn ich ihnen sage, daß Herr Reinigg einer der größten musikalischen Dilletanten in Teutschland sei. Er ist Meister auf dem Klarinet, singt mit Gefühl, spielt das Klavier sehr gut, hat in Frankreich eine Oper komponiert, und Sonaten stechen lassen, die den Beyfall aller Kenner haben, und das Gepräge eines seltnen musikalischen Genies (oben S. 61) tragen. Von wie viel Wirten in und außer Teutschland kann man dies sagen?

S. 390 f. Oper und Ballet. Kurze Notiz. — S. 391. Liederbuch der Freymaurer mit Melodien. Von einem Mitglied der Loge Zorobabel (1776), besprochen; ist von Scheibe. Fr. I, 112 f. — S. 422. Lieder mit Klaviermelodien, von Neefe. Glogau bey Günther 1776.

„Neefe, der kürzlich mit Klopstocks Posaune auftrat, und den Wenigen, die Posaunenhall vertragen können, zeigte, daß sein Ansatz sehr gut sey, ergreift jetzt die ländliche Flöthe und haucht meistens süße und schmelzende Empfindungen drein. Die

[1]) Folgt die an Reichardt geknüpfte Hoffnung. Scheibles Ausgabe bringt das hier Gedruckte als selbständigen Artikel und fügt noch einen Satz de suo hinzu!

meisten dieser Lieder sind im Geist der Dichter geschrieben, aus denen er den Text nahm. Gut sind die Lieder gewählt — nur machen Cramer, Schöpfel, Haße und Schenk eine Art von Übelklang in dieser harmonischen Gesellschaft. Nachgelallte poetische Sprache, hochaufgetragene Lakfarben, die das Aug blenden, nicht stärken, Schilderungssucht, die den Strom der Empfindung dämmt, sind der Charakter dieser Leute, die augenscheinlich keinen Beruf zur Dichtkunst haben. Das Frühlingslied S. 44 ist nicht von Miller, sondern von Hölty.

Der musikalische Werth dieser Lieder ist nicht gleich. Tiefe melancholische Empfindungen gelingen meist dem Verfasser besser, als leichte Empfindungen der Freud und der Liebe. An welschen Schnörkeln fehlts auch nicht, die die Simplicität des teutschen Gesangs meist ungern verträgt. Lotte bei Werthers Grab ist ungemein gut gerathen. Die Entzückung S. 40 ist zu ruhig und für den Text nicht ekstattisch (sic) genug.

Wie viel unnatürliche Schnörkel, Läufer, Nachahmungen hat das im Text so natürliche Lied: Wenn im leichten Hirtenkleide rc.! Sehr naif sind die Klagen der jungen Lalage S. 36; nur Millers Baurenlied ist nicht naif genug, desto besser ist ihm sein verwelktes Röschen gelungen. Der schaurichte Balladenton in Herders Romanze ist meiner Empfindung nach gänzlich verfehlt. Das hole, düstre, schrecliche Nachtgewimmer und Flistern im Todtenkranz hat noch kein Musiker zu treffen gewußt. Aber Niemand laß sich's hindern, all dieser Mängel ungeachtet, diese Liedersammlung zu kaufen, deren Charakter meist gute Melodie und richtige Harmonie ist, und also auf'm Flügelpulte unserer Mädchen einen vorzüglichen Platz verdienen.

S. 426. Oper in Wien. — 427 ff. Teller †. — S. 434 f. Revision des Artikels 359 f. — S. 447. Ruf nach Singschulen und einem teutschen Porpora. S. 462 f. 3 Fugen von Gaumer 1776 abfällig beurteilt. — S. 510. Klagen über den Tod der großen Sängerin Nanette von Gluck. Gedicht von Fr. v. Pernett, komp. von Hauptmann v. Beecke, Augsburg (1776) ausführlich besprochen. Die Komposition fehlt bei Fr. Charakteristisch ist folgende Nachbemerkung Sch.s: „Einer meiner Freunde bittet mich neulich in einem sehr kraftvollen Briefe, den Artikel Tonkunst aus meiner Chronik zu lassen — und zehn andere ersuchen mich ebenso dringend, ihn öfters zu benutzen; — was ist zu thun, Leser? — Soll ich mir mein liebstes Steckenpferd nehmen lassen?"[1]) — S. 526. Gellerts geistliche Oden und Lieder bei Steiner, Winterthur 1776, sind von Wernhammer S. 631. — S. 599 f. Erwin und Elmire von André angezeigt („'s ist gute Arbeit, beynah Meisterwerk!"). — S. 622. Singspiele von „unserm berühmten Landsmann" Mislimiceck in Florenz! Misl. ist ein Prager; ausführliches bei Gerber Lex. der Tonkünstler 1790, S. 952 f. — S. 630. Holzbauer hat eine teutsche Oper fertig: „eine teutsche Oper aus der teutschen Geschichte! von einem teutschen Dichter! teutscher Komposition! und auf dem besten teutschen Theater aufgeführt!!" Gemeint ist „Günther von Schwarzburg". Sehr ausführliche Besprechung bei Walter a. a. O. S. 281—295. — S. 631. Diverse kurze Anzeigen. Schmittbauer, Wernhammer; Oper von Salieri. — S. 640. Lehrstuhl der Tonkunst in Mannheim von Vogel (sic!). — S. 650. Pariser Brief (Glucks Alceste). — S. 733. Waldhornist Nisle konzertiert in Augsburg. — S. 772. Klaviersonaten von Schmoll 1776 empfohlen. — S. 807. Gluck geht nach Paris.

[1]) Der Brief scheint doch etwas gefruchtet zu haben. Die Musik tritt im letzten Vierteljahr auffallend zurück.

Teutsche Chronik für das Jahr 1777.

Enthält nichts Musikalisches mehr von Schubart. Fr.s Angabe I, S. 241 zu Nr. 220 muß auf einem Irrtum beruhen. Das memento mori für die Krittler (S. 53—56) war sein letztes. Nr. 7 auf den 23. Jenner 1777! am 23. Januar wurde er in Blaubeuren verhaftet.

Hohenasperg 1777—1787.

Doch herab von meinem Tränenberge
Seh' ich dort den Moderplatz der Särge,
— Hinter einer Kirche streckt er sich,
Grüner als die andern Plätze alle —:
Ach! herab von meinem hohen Walle
Seh' ich keinen schönern Platz für mich! —

Aus den Erinnerungen eines dreizehnfachen Deserteurs.

„Anjetzo umgekehret,
Die Schildwach' mir verwehret
Den freien Lauf ins Feld,
O du verkehrte Welt!"
Soldatenlied.

Nirgends in der ganzen Schubartliteratur, soweit sie mir bekannt (und Hauff bekannt war), finde ich ein sehr interessantes Büchlein der Schweickerschen Sammlung zitiert, das biographische Daten über Schubart, sowie einige Melodien und Gedichte von ihm enthält; ich finde es überhaupt nur einmal — und da nicht ganz richtig — zitiert in Hoffmann von Fallersleben, unsere volkstümlichen Lieder, 4. Auflage von Prahl, Leipzig 1900, S. 205. Der Titel lautet vollständig:

Leben und Abenteuer des Joh. Steininger,
ehemaligen herzoglich würtembergischen und kaiserlich österreichischen Soldaten von 1779—1790, späteren Tambour-maitres und Kanoniers unter der französischen Republik und dem Kaiserreich von 1791—1815, nachherigen königlich würtembergischen Regimentstambours und jetzigen 79jährigen Invaliden auf Hohenasperg.
Herausgegeben und eingeleitet von Gustav Diezel.
Mit Steiningers Bildniß. Stuttgart, J. Wachendorfs Verlagsbuchhandlung 1841.

Der Verfasser, über den ich hier nichts ermitteln kann, war offenbar ein Anfang der 40er Jahre in Stuttgart wohnhafter Journalist, der einige Wochen Asperg absaß. Dort ließ er sich des 13mal desertierten alten Invaliden tollen Lebenslauf erzählen, ließ ihn später auch nach Stuttgart kommen und gab, nach etlicher Redaktion des Erzählten, dies Büchlein heraus. Wie es mit der historischen Glaubwürdigkeit und der Gedächtnistreue des Mannes im einzelnen steht, muß ich dahingestellt sein lassen, für unseren Zweck ist es irrelevant. Was über Schubart dort steht, macht den Eindruck voller Glaubwürdigkeit und stimmt durchaus mit dem, was wir sonst wissen. Es ist psychologisch sehr begreiflich, daß sich die Episode Schubart dem Gedächtnis des Jünglings leuchtend eingeprägt hat. Da schwerlich viele der Leser in den Fall kommen werden, zum Original zu greifen, und um hier das Schubart Betreffende jedermann bequem darzubieten, lasse ich die biographischen Stellen abdrucken. Es folgen vier Lieder, die zwar poetisch ohne Wert, aber biographisch und literarhistorisch nicht ganz ohne Interesse sind. Das erste stammt aus einem Lust- oder Singspiel Sch.s; ein gleiches möcht ich vom zweiten vermuten: der greuliche Text ist — als Operntext — immer noch denkbar, nach einem bekannten Wort über alle Texte. Freilich ist es hier, wie im dritten Lied, das vielleicht auch eine Singspieleinlage war, nicht unmöglich, daß dem alten Invaliden an einzelnen Stellen das Gedächtnis versagt hat. Ich habe mich aber alles Konjizierens streng enthalten. Das vierte Lied fordert von selbst zu einer eingehenderen Bemerkung heraus.

S. 42 f. „Zu der Zeit, als ich auf Hohenasperg kam, befand sich der Dichter Schubart noch im engen Gefängnis, in jenem von ihm sogenannten Schubartsloch, unter dem Belvedere, das, obgleich sehr verfallen, noch jetzt gezeigt, ja sogar hin und wieder noch für Militärarrestanten dritten Grades benützt wird. Etwa vier Monate nach meiner Ankunft jedoch wurde seine Haft durch die Gnade des Herzogs sehr erleichtert; er durfte von jetzt an frei auf der Festung umhergehen und hatte ein gutes Zimmer, das jetzt wieder zum Gefängnis für Militärarrestanten dritten Grades benützt wird; nur die Wirthshäuser auf der Festung durfte er nicht besuchen, einen einzigen Fall ausgenommen, auf den ich bald zurückkommen werde."

(Rieger will die Soldaten in der Festung „erheitern", und läßt jeden Sonntag tanzen. Die Soldatenfrauen, welche „in der Regel von ihren Männern frühzeitig zu Bette geholt" wurden, werden auf seinen Befehl nachts aus den Betten geholt, um zu tanzen. Vergl. dazu Nicolai, Beschreibung einer Reise u. s. w. B. X, S. 170.)

S. 43 f. „Diesem Zwecke R.s, die Soldaten innerhalb der Festung zu erheitern, kam nun Schubart sehr entgegen, indem er den Commandanten bat, mit den Offizieren und Soldaten ein Schauspiel herzustellen, und sich zum Direktor dieser Schauspielergesellschaft anbot. Die Offiziere waren ganz damit einverstanden. Ein Lieutenant, von Geburt ein Preuße, hatte zuvor schon an den Coulissen gemalt, und der Commandant gab die Erlaubniß gern und stellte Schubart den damaligen Fruchtkasten, in welchem jetzt das Militärhospital eingerichtet ist, und das (!) eben keine Frucht enthielt, zur Verfügung. Nun verfaßte Schubart kleine Lustspiele, mit eingelegter Musik, ja mit kleinen Balleten, zog verständige und talentvolle Burschen hervor, theilte die Rollen aus, hielt Proben, deklamierte vor und machte bei den Vorstellungen auch den Souffleur. Dieses letztere hochwichtige Amt besorgte er zuerst hinter den Coulissen, bald aber ließ man ihm einen ordentlichen, gewöhnlichen Souffleurkasten verfertigen, in den er sich hinuntersetzte und, wie natürlich, sehr laut soufflirte. Fiel die Musik ein, so legte er das Buch weg, griff zur Violine und accompagnirte von seinem Kasten aus, kam der Gesang an die Reihe, so leitete er ihn aus der Tiefe herauf durch seinen kräftigen Baß. So war Schubart Alles in Allem, und es bildete sich eine lustige Gesellschaft von größtentheils aufgeweckten, verständigen Burschen, deren Seele er war. Wir hingen an ihm, und er liebte uns wie seine Kinder. War das Theater vorbei, so hatte Schubart die Erlaubniß, mit seiner Gesellschaft in die uns zugewiesenen Schulzimmer zu gehen, wo er ungestört bis spät in die Nacht hinein mit uns zechen und fröhlich sein durfte. Hier lehrte er uns eine Menge meist lustiger Schelmenlieder, von denen ich mehrere bis auf den heutigen Tag mit Melodie und Text in meinem Gedächtniß habe. Schubart dichtete diese Lieder und componirte auch gleich eine Melodie dazu. So sangen und tranken wir mit Schubart, und wenn wir tanzten und er eine kleine Weile seine durstige Kehle feiern lassen wollte, nahm er dem ersten besten Musiker die Geige weg und spielte uns lustige Tänze auf."

(Diezel bemerkt dazu: am Schlusse des Werkchens habe ich einige dieser Lieder angehängt; leider mußte ich mehrere ihres allzuschlüpfrigen Inhalts halber unterdrücken.")

S. 55 „Das schöne Abschiedslied Schubarts singend, zog ich vergnügt nach Ludwigsburg, und seit 54 Jahren ist dieses Lied mit mir durch Europa gezogen und die Erinnerung an jene Zeit hat mich oft schmerzlich, oft freudig angeregt . . . .

(Steininger desertierte auch auf Hohenasperg, mußte Spießruten laufen, war 2½ Jahre Sträflingsgefangener und meldete sich freiwillig zu den fürs Kap bestimmten Truppen. Freilich nur, um bäldestens wieder zu desertieren.)

1. Schuhmacherlied a. a. O. S. 148 f.

(Einem von Sch. gedichteten und von ihm mit seiner Theatergesellschaft auf der Festung aufgeführten Lustspiel eingelegt.)

Hopp Heisasa Junge, komm flick mir die Schuh,
Ich sing' dir ein lustiges Liederl dazu.
Warum hängst du dein Göscherl, mei Weiberl sei g'scheidt,
Schuhmacher sind immer die lustigste Leut.

Sie sohlen, sie flicken, sie steppen die Naht,
Sie schlagen die Zwecke und drehen den Draht;
So ist der Schuhmacher doch immer sich gleich,
Es lebe das Handwerk im römischen Reich.

Und wenn sich der Schuster ein Kreuzerl erspart,
So läßt er die Arbeit, fix ist er beim Barth [1]),
Da heißt es, Madlene, schenk sie mir eins ein,
Vom besten Dreibätzner dießjährigen Wein.

Und wenn ihm der Weingeist ins Köpferl 'nauffsteigt,
Und wenn ihm der Spielmann Eins fidelt und geigt,
So ist der Schuhmacher so fröhlich im Sinn,
Vergnügter als selber der Koaser in Wien.

O herzig's, lieb's Weiberl, wie wohl hast du g'than,
Daß du ein'n Schuhmacher hast g'nommen zum Mann,
Und laß mir die lustigen Kerl aus dem Haus,
Sonst nehm' ich den Knieriem und feg' dir sie 'naus.

---

2. Bettlerlied (mit Melodie). Ebendas. S. 145 f.

Er: Gebt Almosen einem Blinden,
Den die Liebe blind gemacht,
Denn das Leben will verschwinden
Und ich sterb' vor Liebesmacht.
Weil du mich schon oft betrogen
Und auch öfters angelogen,
Darum ich jetzt bitten will
Um Almosen in der Still'.

Sie: Blinde Leute geh'n bei Tage,
Und du bettelst bei der Nacht;
Mach dir keine Hoffnungsplage,
Scheer dich fort und komm bei Tag;
Denn bei mir wirst du nichts finden,
Und ich geb' auch keinem Blinden.
Wer will betteln, komm bei Tag,
Bei der Nacht nichts geben mag.

Er: O so soll ich wied'rum fort,
Himmel, ach, was fang ich an?
Ach! wo find' ich jenen Ort,
Wo ein Blinder betteln kann.
Langes Betteln, sehnlich's Bitten!
Ach, wo find' ich jene Hütten,
Wo ich armer Greis anheut
Finden kann Barmherzigkeit?

Sie: Weil ich mich nicht kann verhehlen,
Liebster Blinder, komm herein!
Deine große Unglücksquelle (!)
Dringet mir ins Herz hinein.
Langes Betteln, sehnlich's Bitten!
Komm herein in meine Hütten,
Wo ich dir jetzt in der Still',
Gern Almosen geben will.

---

[1]) So hieß zu jener Zeit der Profos auf Hohenasperg, der zugleich ein Wirtshaus hatte.

Er: Nun fall ich auf die Kniee nieder,
Weil ich Gunst empfangen hab'!
O Himmel, schick mir solches wieder,
Durch 'ne neue Amorsgab!
Hab' 'ne Jungfer überwunden,
Hab' ihr schwaches Herz empfunden,
Darum ich jetzt denken will
Um Almosen in der Still'.

3. Lied. Ebendas. S. 149 f.

Nichts haben ist ein ruhig's Leben,
Und ein recht wohl zufried'ner Stand;
Wer gar nichts hat, darf auch nichts geben,
Dieß ist der ganzen Welt bekannt.
Ein kleines lustiges Gemüthe
Ist vieles werth an Geld und Gütern,
Wenn ich nichts habe, bin ich quitt,
Bleibt doch mein lustiges Gemüth.

Ein Wassertrunk kann mich erquicken,
Wenn ich den Wein nicht zahlen kann,
Man muß sich in die Zeiten schicken,
Kommt's mir auch manchmal sauer an.
Ein Wassertrunk schmeckt mir im Kühlen,
Der Wein erfreut die Menschenseelen, (?)
Wenn ich u. s. w.

Hat mir mein Schatz schon oft versprochen:
Mein Kind, ich bleib' dir ewig treu!
Das hat sie mir schon oft gebrochen,
Der Lügen sind gar vielerlei;
Und traue Einer jetzt nur selten,
Auf dieser stets betrog'nen Welten;
Wenn ich u. s. w.

Wenn endlich ich einmal soll sterben,
Brauch ich kein großes Testament:
Die Würmer setz' ich ein zu Erben,
So hat der ganze Spaß ein End!
Mein' Grabschrift auf dem Leichensteine,
Bleibt ewig und auch ganz alleine:
Wenn ich u. s. w.

4. Soldatenlied. Ebendas. S. 147 f.

Von Schubart mit zwei Studenten, die Herzog Karl ohne weiteres ausheben ließ, gedichtet (mit Melodie).

O wunderbares Glück!
Denk nur einmal zurück!
Was hilft mich mein Studiren
Viel' Schulen absolviren?
Ich bin ein Kriegesknecht,
O Himmel, ist das recht?

Schreibfeder und Papier
Trag' ich allzeit bei mir;
Das Dintenfaß daneben,
Ein Glas Wein ist mein Leben,
Schön's Mädchen an der Hand,
Das ist mein Glückesstand.

Jetzt kommt der Corporal
Befiehlt uns allzumal:
Putzt euer G'wehr und Taschen
Und wichset die Kamaschen,
Den Säbel blank polirt,
Daß man kein' Fehler spürt.

Des Morgens um halb Vier
Da kommt der Unteroffizier,
Fängt an zu commandiren:
Steht auf zum Exerziren!
Haben kaum geschlafen aus,
Müssen wir zum Bett heraus.

Jetzt kommt der Lieutenant
Und tritt wohl vor die Front,
Fangt an zu commandiren:
Gebt acht, man wird chargiren,
Auf rechter Hand gericht!
Und rühr' sich keiner nicht!
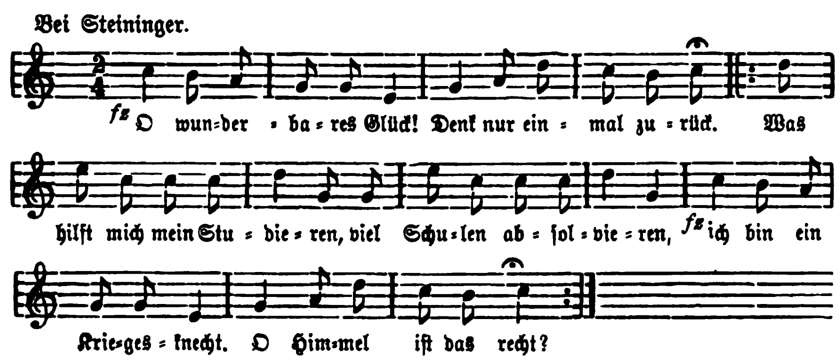
Vor diesem hieß's: Monsieur!
Jetzt heißt's: Canaille, steh!
Und wirfst du deine Sachen
Nicht künftig besser machen,
So wird der Gassenlauf
Gewißlich folgen drauf.
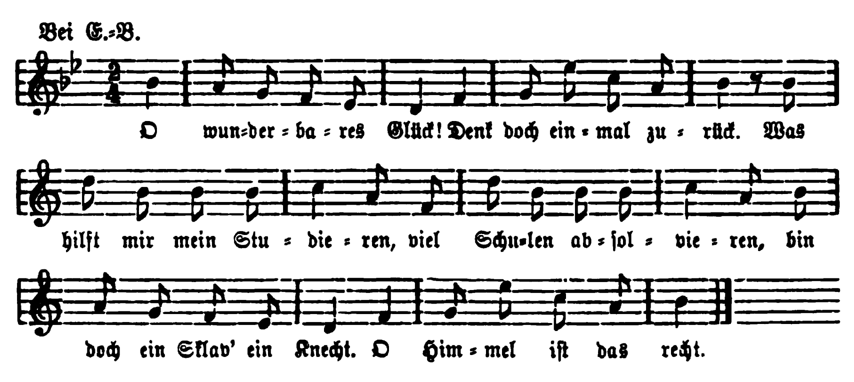
Vor diesem konnt' ich gehn,
So weit ich konnte sehn:
Anjetzo umgekehret,
Die Schildwach' mir verwehret
Den freien Lauf ins Feld,
O du verkehrte Welt!

Drum, ihr Brüder, habt Geduld,
Wer weiß, haben wir's verschuld't,
Daß wir so leiden müssen
Und täglich müssen büßen
In diesem Vogelhaus,
O Carle! hilf uns 'naus!

Dieses letztere Lied hat den Dichter lang überlebt (H. F. 4. Aufl., S. 205), es war als Volkslied verbreitet in Schwaben, Nassau, im Rheinland und Oderbruch. Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, Leipzig 1894, gibt es in ganz ähnlicher Fassung, samt Melodie, Bd. III, S. 267 f., als „Soldatenschicksal" (Grenadiermarsch 1800), Groß-Neuendorf (im Oderbruch) 1840, aber ohne den Dichter zu kennen. Gedicht wie Melodie haben sich einige Umformung gefallen lassen müssen. Da der Umwandlungsprozeß aus einer bei ganz speziellem Anlaß entstandenen Improvisation in ein Soldaten- und Volkslied nicht ganz uninteressant ist, so lasse ich die Form bei E.-B. unten abdrucken. Man beachte, wie bei E.-B. die letzte Strophe ganz sinnlos geworden ist, während sie in der ursprünglichen Fassung — als Gegensatz zum folgenden — ihren guten Sinn hat. Vergleicht man die Melodien, so erkennt man die ursprüngliche Identität deutlich. Dadurch, daß die Form bei Böhme die fließendere ist, ist für die Originalitätsfrage nichts entschieden. Einmal ist die Niederschrift nach dem Gehör, besonders die rhythmische Auffassung betreffend, etwas Schwankendes, zweitens entstehen bei Volksliedern im Gebrauch leicht Änderungen in Melodie und Takt, welche sogar direkte Besserungen sind. Beispiele sind in neuester Zeit oft nachgewiesen worden.

Bei Steininger.





Bei E.=B.

1. O wunderbares Glück!
Denk' doch einmal zurück:
Was hilft mir mein Studieren,
Viel Schulen absolvieren,
Bin doch ein Sklav', ein Knecht;
O Himmel, ist das recht?

2. Vor diesem konnt ich gehn,
So weit mein Aug' mocht sehn;
Jetzt hat sich's ganz verkehret:
Die Schildwach' mir verwehret
Den freien Lauf ins Feld,
O du verkehrte Welt!

3. Schildwache muß ich stehn,
Davon darf ich nicht gehn —
Ja, wenn die Runde käme
Und sie mich nicht vernähme
So heißt es in Arrest,
Geschlossen hart und fest.

4. Des Morgens um halb vier
Da kommt der Unteroffizier,
Der tut mich kommandieren,
Vielleicht zum Exerzieren;
Hab' nicht geschlafen aus,
Muß doch zum Bett heraus.

5. Dann kommt der Herr Sergeant,
Befiehlet von der Hand:
„Polieret eure Taschen
Und wichset die Gamaschen,
Den Pallasch blank poliert,
Daß man kein' Fehler spürt!"

6. Nun sieht uns der Offizier
Und sagt uns mit Manier:
„Wirst du nicht deine Sachen
In Zukunft besser machen,
So wird der Gassenlauf
Ohnfehlbar folgen drauf!"

7. Ihr Brüder, habt Geduld!
Wer weiß, wer's hat verschuld't,
Daß wir so exerzieren,
Mit steifem Knie marschieren
In diesem Sklavenhaus!
Ach wär' ich einmal raus!

8. Die Schreibfeder und Papier
Die führ' ich stets bei mir,
Das Tintenfaß daneben;
Ein Glas Wein ist mein Leben
Hübsche Jungfern an der Hand:
So ist mein Glück im Stand.

Die Gelegenheit scheint mir nicht unpassend, hier beiläufig das Fortleben eines anderen Schubartschen Gedichts bis in die neuesten Zeiten zu konstatieren. Auch dieses Lied hat E.=B. abgedruckt, ohne eine Ahnung vom Dichter zu haben, wie schon Friedländer II, 383 bemerkt hat. Es ist Schubarts Bettelsoldat, Hauff=Reclam S. 377 f., der noch heute

im Volke gesungen wird. Es sind hintereinander folgende Verse des Originals 1, 9, 2, 5, 4, 6! Einzelne Wendungen geändert: z. B. gehüllt in Pulverdampf — gefühlt den Pulverdampf; Schauung statt Schonung im V. 6 ist offenbar Druckfehler. So wurde das Lied im Elsaß gesungen, „1889 in Willer und in Lembach durch Seminaristen aufgeschrieben". Friedländer a. a. O. verzeichnet noch eine Volksweise aus Nassau: Wolframs Nassauische Volkslieder, Berlin 1894, S. 279 (konnte ich hier nicht bekommen). Aber schon im Odenwald 1839 sang man das Lied so, mit leichtem Unterschied der Melodie. Die Melodie hat diesmal von der des Dichters gar nichts bewahrt. Zwischen der Wiederholung der Endzeile setzt ein Drehorgelzwischenspiel ein!

Aber E.-B. gibt noch eine zweite Variation: Des Invaliden Mahnung B. III, S. 272, die aus Hennethal im Untertaunus und Homburg 1880 stammt! Hier ist interessant, fast könnte man sagen, historisch interessant die Wandlung der Grundstimmung des Gedichts vom Pessimismus zu optimistischer patriotischer Stimmung: die dritte Strophe klingt sogar an ein geflügeltes Wort Bismarcks an! Der Kontrast zweier Jahrhunderte spiegelt sich hier in kleinem Rahmen ab. Auch die Melodie des neuen Invalidenliedes ist helles frisches Dur, bei Schubart selbst klägliches Moll. Auch die rhythmische Bewegtheit hat nichts mit der Stimmung des Originals gemein. Aus diesem Grunde und als Beweis für die Lebenskraft Schubartscher Volksdichtung, mögen die beiden Versionen nebeneinander folgen.

Der Bettelsoldat (H. 377).

Mit jammervollem Blicke
Von tausend Sorgen schwer,
Hink' ich an meiner Krücke
In weiter Welt umher.

Gott weiß, hab' viel gelitten
Ich hab so manchen Kampf
In mancher Schlacht gestritten,
Gehüllt in Pulverdampf.

Sah manchen Kameraden
An meiner Seite todt,
Und mußt' im Blute waten,
Wenn es mein Herr gebot.

Mir drohten oft Geschütze
Den fürchterlichsten Tod,
Oft trank ich aus der Pfütze,
Oft aß ich schimmlicht Brot.

Ich stand in Sturm und Regen
In grauser Mitternacht,
Bei Blitz und Donnerschlägen
Oft einsam auf der Wacht.

Und nun nach mancher Schonung,
Noch fern von meinem Grab,
Empfang' ich die Belohnung
Mit diesem Bettelstab.

Bedeckt mit dreizehn Wunden,
An meiner Krück' gelehnt
Hab ich in manchen Stunden
Mich nach dem Tod gesehnt.

Ich bettle vor den Thüren,
Ich armer lahmer Mann!
Doch ach! wen kann ich rühren?
Wer nimmt sich meiner an?

War einst ein braver Krieger,
Sang manch Soldatenlied
Im Reihen froher Sieger;
Nun bin ich Invalid.

Ihr Söhne, bei der Krücke,
An der mein Leib sich beugt,
Bei diesem Thränenblicke,
Der sich zum Grabe neigt,

Beschwör' ich euch — ihr Söhne!
O flieht der Trommel Ton
Und Kriegstrommetentöne!
Sonst kriegt ihr meinen Lohn.

Des Invaliden Mahnung (E. B. 272).

Mit jammervollen Blicken
Und tausend Sorgen schwer
Schleich ich an meiner Krücken
Die weite Welt umher.
War einst ein braver Krieger,
Sang manch Soldatenlied,
War einst ein froher Sieger
Nun bin ich Invalid.

Ich stand bei Sturm und Regen
Weit draußen in der Nacht
Bei Blitz und Donnerschlägen
Ganz einsam auf der Wacht.
Ich fürcht' weder Tod noch Teufel,
Aber meinen lieben Gott,
Der hilft aus allem Zweifel,
Der hilft mir aus der Noth.

Gott weiß, hab' viel gelitten,
Hab' schon in manchem Kampf,
In mancher Schlacht gestritten,
Gehüllt in Pulverdampf.
Verwund't hab ich gelegen
Wohl auf dem freien Feld.
Man zog mir aus die Kleider
Und nahm mir auch mein Geld.

Mir drohten oft Geschütze,
Der fürchterlichste Tod,
Oft trank ich aus der Pfütze,
Aß auch verschimmelt Brot.
Doch war ich stets zufrieden,
Gedachte meiner Pflicht,
Und Gott half mir zum Siege
Und Gott verläßt uns nicht.

Ihr Söhne! bei der Krücke,
An der mein Leib sich beugt,
Bei diesem Thränenblicke,
Der sich zum Grabe neigt,
Beschwör ich euch, ihr Söhne:
Bleibt treu mit Tapferkeit,
Wenn Kriegstrompetentöne
Euch rufen in den Streit!

Die Stuttgarter Handschrift[1]).

„Im Kerker sang ich die Gesänge."

Friedländer bemerkt II, 382 zur Forelle (Dichtung von Schubart, Musik von Schubert), daß die öffentliche Bibliothek in Stuttgart eine handschriftliche Komposition des Liedes von Schubart besitze.

[1]) Vergl. Beilage zur Allg. Zeitung 1904, Nr. 104 f.

Er kann nur indirekte Kunde hiervon erhalten haben. Sonst hätte er die nämliche Überraschung erlebt, wie ich. Als ich nämlich die Handschrift von der Bibliothek erbat, kam an die hiesige Stadtbibliothek ein ziemlich dicker Band (cod. mus. Q. und Q. pro 2), Querfolio, der fast nur Kompositionen von Schubart enthält. Dieser Fund macht mit einem Schlag meine in den Schst. gegebene mühsame Zusammenstellung der aufgestöberten Kompositionen zu einer veralteten. Er hebt die ganze Frage nach den Musikalien Schubarts in ein neues und, wie ich glaube, in das letzte Stadium. Denn ich zweifle, daß es gelingt, einen zweiten Fund von ähnlicher Wichtigkeit zu machen.

Innen im Band steht als Überschrift:

„Sang und Spiel von Professor Schubart de aõ 1783";

außen auf dem Einband:

Sang und Spiel von C. F. D. Schubart
für
C. L. v. Buttlar.

Im Kerker sang ich die Gesänge
Drum thönt auch manches Lied so matt,
Denn wem geräth im Angstgedränge
Ein Lied, das keine Fehler hat?
1783.

Die K. Landesbibliothek hat einen schönen Fund getan, als sie dieses Manuskript im Jahr 1898 von einem Sattler und Tapezier in Ludwigsburg erwarb. Leider haben die Nachforschungen, die ich über die Herkunft desselben anstellte — für liebenswürdige Unterstützung bin ich Herrn Sanitätsrat Dr. Knapp in Ludwigsburg zu Dank verpflichtet —, ein sehr dürftiges Resultat ergeben. Der frühere Besitzer hat es unter alter Makulatur gefunden, die er nebst anderem alten Gerümpel aus der Erbschaft eines Onkels, eines schon 1875 verstorbenen Tapeziers, erstanden hatte. Dieser wieder soll die Makulatur zu Handwerkszwecken gekauft haben. Darüber kommt man zunächst nicht hinaus.

Mit Kompositionen und Gedichten ist Schubart stets wie ein echter Improvisator umgegangen: nur als solcher ist er ja zu verstehen und zu würdigen. Er sagt im Vorbericht zum 1. Band seiner Gedichte: „Und doch' hab ich nie ein Gedicht, einen prosaischen Aufsatz oder ein Klavierstück ausdrücklich für den Druck bestimmt. Ich machte sie meist für meine Freunde, meine Schüler und Schülerinnen, und ließ sie damit als ihrem Eigentum hausen. Daraus entstanden einzelne Abdrücke" u. s. w. Auch auf dem Hohenasperg hat es nicht an Leuten gefehlt, welche sich Abschriften machten, in einzelnen Fällen auch Sammlungen anlegten

Eine solche haben wir vor uns, und was wichtig ist, Schubart selbst hat hineingeschrieben.

Für den Major von Buttlar (in der Subskribentenliste von Sch. Gedichten Band II, 1786 heißt er „Kammerherr und Obristwachtmeister [= Major]), oder für eine Person seiner Familie ist diese Sammlung im Jahr 1783 auf Hohenasperg angelegt und, mindestens 1784, fortgeführt worden [1]).

Bei der Betrachtung der Handschrift müssen verschiedene Teile gesondert werden. Der wertvolle Bestandteil, der Kern der Sammlung, ist zunächst S. 1—115. Es sind zwei Kopistenhände, die nebeneinander erscheinen. Die eine schreibt von 1—115 die Noten und darunter den ersten Vers des Textes, sowie fast zu jeder Komposition die Jahreszahl! Diese Zahlen reichen bis in die Nürnberger Zeit 1759 zurück und gehen bis ins Jahr 1784, lauter sonst durchaus unbekannte Daten, die natürlich in letzter Instanz von Schubart selbst stammen müssen [2]). Die zweite Hand schreibt bis S. 90, mit steifer schnörkeliger Bureauschrift, die Verse des Textes (inkl. den ersten!) aus. Es sind ohne Zweifel Kopisten ex professo, wahrscheinlich ein Musiker und ein Unteroffizier. Von S. 90 an tauchen neben dem Textkopisten verschiedene andere Hände auf; der zweite Teil, obendrein verstümmelt und unvollständig, muß gesondert betrachtet werden.

Daß Schubart diese Sammlung zum Zweck einer Auswahl durchsah, und zwar 1784 oder nach 1784, läßt sich beweisen. In der Handschrift sind von S. 1—112 33 Lieder durchgehend mit Rotstift numeriert, und von der gleichen Hand redaktionelle Bemerkungen beigeschrieben (alles im folgenden genau angegeben!). Und um keinen Zweifel zu lassen, findet sich in einem von anderer Hand geschriebenen Gedicht der letzte Vers dreifach umgedichtet und die zierliche Handschrift des Umdichters (und des Redaktors) ist die Schubarts, wie die

[1]) Über den Major Buttlar s. den Briefband Strauß II, beispielsweise 137, 156, 275, 277, 285, 334. In der drolligen Charakteristik der Asperger Gesellschaft 5. August 1785 (ebend. II, 216) heißt es: „Major Buttlar — kollert zu viel, ist aber nicht schlimm." — Im Jahre 1780 hatte ein Soldat Sullivan den Oberst Rieger und den Oberstwachtmeister Buttlar ermorden wollen. Er wurde am 7. Juli im Festungsgraben erschossen (Biffart, Gesch. d. w. B. Hohenasperg, S. 87). — Als Steininger unter Hügel desertiert und Spießruten laufen muß, kommandiert Major B. die Exekution und läßt einem Soldaten, welcher eine gemeine Rache an St. nehmen will, 25 Prügel aufzählen.

[2]) Wie zuverlässig die Zahlen sind, dafür ein Beispiel: Nr. 40 die Ruhe trägt im Kodex die Jahreszahl 1783, Text wird aber von Stäudlin erst 1784 gedruckt (trägt aber dabei das Datum 1782) s. u.

Vergleichung mit den auf der Ulmer Stadtbibliothek vorhandenen Originalbriefen evident erwies. Ich vermute, daß Schubarts Einträge in das Jahr 1785 fallen, wo er eine Sammlung seiner Lieder herauszugeben plante, um den unberechtigten Schweizer Drucken entgegenzutreten (Schst. 18). Von den ausgelesenen Liedern sind später in die 1786 herausgegebenen „musikalischen Rhapsodien" nur sechs übergegangen, aber der Plan einer „Liedersammlung" war ja eben zurückgestellt worden. Übrigens waren auch mehr als drei Hefte Rhapsodien geplant. Schubart bezeichnet in Briefen an seine Gattin und den Oberst Seeger im Jahr 1785 seine Liedersammlung als fix und fertig: ich hatte in den Schst. ein Fragezeichen dazu gesetzt. Hat nun wirklich eine solche fertige Sammlung existiert und ist die Buttlarsche eine Kopie derselben? Der Vers auf dem Einband und die sonst nicht bekannten Daten können zunächst darauf hinweisen. Aber dem ist schwerlich so. Wie wäre dann zu erklären, daß eine ganze Reihe von sicher auf dem Asperg komponierten Gedichten fehlt? (Die Kantate an die Tonkunst, die Henne, der Riese u. a.) Es gibt noch eine ganz andere Möglichkeit: daß die Sache umgekehrt lag, daß die von Sch. angelegte „fertige" Sammlung gar nicht existierte oder nur angefangen worden war, und daß er im Jahr 1785 an die uns vorliegende Sammlung dachte, die meist aus fliegenden Blättern entstanden sein wird. Der Major Buttlar hat wohl (auf seine Kosten) die ja meist 1781—1784 entstandenen Lieder zusammenschreiben lassen, und als Schubart eine Ausgabe seiner Lieder zu veranstalten plant, greift er zu der Buttlarschen Sammlung. Auffallend ist auch, daß zwei Texte fälschlich Schubart zugeschrieben sind, einer von Miller, einer von Stamford. Dies erklärt sich einfach daraus, daß Schubart selbst natürlich die Gedichte nicht ausschrieb, und daß die Kopisten sich irrten. Auch in Musikzeitschriften jener Zeit ist oft nur der erste Vers ausgeschrieben. Daß Schubart bei der Auswahl der Kompositionen die falsche Unterschrift nicht korrigierte, hat nichts zu bedeuten. Er sah die Sammlung wahrscheinlich flüchtig und bloß zum Zweck der Auswahl der Kompositionen durch. Er, auf den ein Wort Platens über Kotzebue vortrefflich paßt, hatte es nicht nötig, mit den Lorbeeren Millers und Stamfords sich zu zieren.

Soviel steht also fest: der erste Teil der Sammlung bis S. 114 ist auf Hohenasperg 1783—1784 (und kurz nachher) niedergeschrieben worden; enthält nur Kompositionen Schubarts, zu den meisten auch das Datum der Komposition, das sonstwoher nirgends bekannt ist; Schubart selbst hat zum Zweck einer Auswahl 1784 oder nach 1784 diese Sammlung durchgesehen und hineingeschrieben.

Ob daneben eine eigene fertige Sammlung seiner Lieder bestand, und in welchem Verhältnis dazu die unserige steht, läßt sich nicht ausmachen. Es ist aber sehr unwahrscheinlich. Schubart war mit seinem geistigen Eigentum durchaus unordentlich und ebenso splendid im Verschenken desselben, wie mit dem Geld auf dem Asperg, wenn er durch Gelegenheitsgedichte etwas verdient hatte, oder später in Stuttgart, als er's hatte. Eine Gutmütigkeit, welche bis zur Schwäche geht. An Himburg schreibt er 1787 2. Januar (Br. II, 266): „Auch einige meiner besten und neuesten — meist Volkslieder, von mir selbst in Musik gesetzt, laß ich würklich abschreiben, um sie Ihnen zu senden. Mögen Sie damit schalten und walten nach Belieben.“ Himburg war Buchhändler in Berlin.

Eines scheint mir ferner sehr wahrscheinlich, daß Ludwig Schubart diese Sammlung nicht kannte. Er, der das ganz unfertige Manuskript „Ideen zur Ästhetik der Tonkunst“ in die Öffentlichkeit warf, hätte sich diese Lieder schwerlich entgehen lassen. An einer Stelle, wo er eine solche Publikation verspricht, verrät er keine Kenntnis der Sammlung: die Komposition der Fürstengruft, die sie enthält, hätte er schwerlich zu erwähnen unterlassen.

Unsicherer ist der Boden, den wir nunmehr betreten. Der Rest der Handschrift S. 117 ff. gibt verschiedene Rätsel auf. Das Heft ist mehrfach zusammengeklebt und am Schluß ein großer Teil herausgerissen, S. 131 bis ca. 160. Betrachten wir die Überschriften der verloren gegangenen Lieder, so verzeichnet die Inhaltsangabe am Schlusse des Heftes folgende:

69. Lieschen an Michel.
70. Abendlied eines Mädgens.
71. Der Tod einer jungen Kristin.
72. An Wilhelmine.
73. Michel an Lieschen.
74. Der Bauer? (Lesung unsicher.)
75. Das Tanzlied.
76. Die Geduld.
77. Die Büsenden.
78. Der Trennungsschmerz.
79. Die Beliebte.
80. An Friederike.
81. Jörg.

Von diesen sind vier als Kompositionen und Gedichte Schubarts bekannt: 69, 72, 73, 81. Ferner sind Schubartsche Gedichte Nr. 80, das berühmte Liebesgedicht H. 441; Nr. 71 vermutlich = H. 312 „der

Tod einer jungen Christin". Über die andern Titel weiß ich nichts Sicheres beizubringen, vielleicht stecken unter einigen davon auch bekannte Gedichte Sch.s, da er die Titel oft ändert.

Da nun auch Nr. 66, 67, 68 dem Text nach ausdrücklich als Schubartisch bezeichnet werden, so lag es sehr nahe, ohne weiteres anzunehmen, daß die ganze Sammlung überhaupt nur Kompositionen von Sch. enthalte, wie ja auch der Titel besagt, und so habe ich noch in der Beil. zur Allg. Zeitg. auch Lied 61—65 unbedenklich auf Schubart zurückgeführt. Ich muß nach erneuter genauer Untersuchung hier eine Einschränkung machen. Die fraglichen fünf Stücke sind:

S. 117 f. 61. An die Grasmücke (Gedicht von Joh. Paul Sattler, Fr. II, 143).
S. 119 62. Totengräberlied (Gedicht von Hölty, Fr. II, 269).
S. 120 ff. 63. Andante, herausgerissen.
64. Das Klavier (von Zachariae, Fr. II, 48) Kompos. herausgerissen.
S. 125 f. 65. Gesang am Grabe des Elenden („Gefilde des Todes, Gefilde der Ruh").

Hier befrembet vor allem das Andante, das doch nur ein Klavierstück gewesen sein kann. Das einzige Klavierstück? An und für sich wäre ein solches, beispielsweise am Ende einer Sammlung, bei Veröffentlichungen nichts Ungewöhnliches. Aber so liegt die Sache hier nicht. 61 könnte von Schubart sein, 62 sieht ihm weniger gleich. Nr. 65, dessen Text ich zunächst vergebens suchte, weicht, besonders im Satz, stark von Schubarts Art ab. Nun finde ich es in dem Heft W. in der Ulmer Stadtbibliothek S. 77 mit Reichardt überschrieben und finde glücklicherweise weiteres bei J. J. Wagner, Kleine Schriften, erster Teil (Ulm 1839) S. 166 ff. Wagner ist der Besitzer, bezw. Schreiber des Heftes gewesen[1]). Er schreibt in seinen Ideen über Musik a. a. O.: „so will ich ein längstvergessenes Gedicht eines mir und dem Publikum gänzlich un-

[1]) Über die geschriebenen Notenhefte J. J. Wagners, ehemals Philosophieprofessor in Würzburg, die sich auf der Stadtbibliothek befinden, sei hier alles auf Schubart Bezügliche mitgeteilt, um andern Forschern jede Mühe zu sparen. (Lebensnachrichten und Briefe von Adam und Koelle, Ulm 1849.) Wagner war auch musikalisch und hat mehreres über Musik geschrieben, Kl. Schr., 1. Teil (1839). Ideen über Musik S. 94—210. Anderes ebendas. S. 210—229. Pahl (in seinen Denkwürdigkeiten aus m. L. S. 61) hat 1790 die Bekanntschaft des 15jährigen Ulmers gemacht und lange einen lebhaften Briefwechsel mit ihm unterhalten. In den mehrfach interessanten Ausführungen des jetzt vergessenen schwäbischen Philosophen über Musik habe ich auch nach Äußerungen über Schubart gesucht, der ihm in seiner Jugend so vertraut war, aber ohne Erfolg.

bekannt gebliebenen Verfassers aus den früheren Jahrgängen des im vorigen Jahrhundert berühmten und für deutsche Literatur fruchtbaren Journals: Deutsches Museum, hersetzen. Die Szene des Liedes ist auf dem Gottesacker, und es lautet, wie folgt: u. s. w.

Von Schubartschen Gedichten komponiert finden sich in Heft D. 37. 2. S. 48:
Liesels Brautlied } von Hurka.
Schwäbisches Bauernlied }

Ferner von demselben in Heft C. 38. 5. S. 52 (bloß „Lied" überschrieben). Serafina an ihr Klavier, H. 422. Das gleiche, das Schubert komponiert hat, nachzutragen bei Fr. I, 381. Über Hurka, kurfürstlich sächsischen Kammersänger, von Geburt Böhme, handelt Fr. mehrmals z. B. I, 325 f. Er läßt nicht viel mehr an ihm gelten, als „leicht eingängliche Melodie". Dies paßt sehr gut auf die drei Kompositionen, von denen ich nicht feststellen kann, welcher der vielen H.schen Sammlungen sie entstammen. Übrigens hat Hurka nach Fr. I, 56 auch den Ehlichen guten Morgen und gute Nacht (Berlin 1796) komponiert, welche in seiner Statistik fehlen.

Schon in den Schft. hatte ich zwei weitere Wagnersche Notenhefte benützt (mit W. und X. bezeichnet); ich habe auch sie nochmals auf Schubartiana untersucht und will das Gefundene kurz und abschließend hier feststellen, daß Spätere sich nicht weiter zu bemühen brauchen. Die Ehliche gute Nacht in W. 6 ist von Dalberg. Ohne Schubarts Namen finden sich Der Arme S. 29, Des Pfarrhündchens Testament 30, Mädchenlaune 32, Erndtelied eines schw. B. 65, Kaplied 96, Jörg 105. Mit Namen angeführt: Branntweinlied eines Schusters 16, Frühlingslied eines Greisen H. 399, sonst nirgends, aber höchst wahrscheinlich von Schubart komponiert. Dagegen ist S. 29 „Das ganze Dorf versammelt sich" ohne Überschrift, von einem andern komponiert. Bauer im Winter 31, Provisorslied 34, So herzig wie mein Liesel 52, Mädel 's ist Winter (sonst nirgends) 60, Fluch des Vatermörders 63, Lieschen an Michel 107, Mein Engel (H. 423) 113, Der Ritter und sein Liebchen 113. Außerdem enthält das Heft 66 an die Geliebte = an Fr. (H. 441) ohne Namen, vielleicht von Schubart. Außerdem eine Komposition von Graf S. 58 bei Minettens Tod H. 418 ff. Graf, ein geborener Rudolstädter, war Musikdirektor in Augsburg, vergl. Biogr. II, 29 ff.: „Er hat ein paar Kantaten von mir trefflich in Musik gesetzt." Nach Mus. Korresp. der t. F. G. 1791, S. 117, war er der erste Deutsche, welcher in London den Gradum Doctoris Musicae erhalten hat. S. 73 eine Komposition von „Das Klavier" von Zachariae, das Schubart komponiert hat, hier steht M . . über dem Lied; identisch mit einer der Fr. II, 49 aufgeführten Komp.? W. 45 steht eine Komp. Schmittbauers zu dem Lied von Ph. Gatterer, welche man Fr. II, 298 einfügen wolle.

Die Handschrift X. enthält 1—12 an die Tonkunst; S. 31 Meine Wahl (nur in der Stuttgarter Handschrift!) war ohne Zweifel irgendwo gedruckt; S. 32 Liesels Brautlied (sonst nur bei Schnips Fr. I, 328); Schneider Franz von Rheineck komponiert; S. 43 Bettelsoldat, 46 Das zweite Provisorlied, S. 48 Pastorale (Hirtenlied).

Ein fünftes Heft E. 54. 7 gibt S. 34 den Pfeffelschen Pfeifenkopf ohne Autor, von Schubart, wie aus der Stuttgarter Handschrift hervorgeht, in anderer Tonart, mit kleinen Änderungen. Offenbar auch irgendwo gedruckt.

Dem Gedichte war eine Komposition von Reichardt beigegeben in seiner bekannten herben, schwerfälligen und studierten Art, mit welcher er unter andern auch Goethes König von Thule so unendlich mißhandelte, daß es in den Xenien mit Recht heißt:

„Dichter! bitte die Muse, vor ihm dein Lied zu bewahren;
Auch dein leichtestes zieht nieder der schwere Gesang.“

Soweit Wagner. Nun sind 61 ff. auf ganz anderes Notenpapier (von einer ungeübten weiblichen Hand) mit ganz anderer Tinte geschrieben; wir haben also offenbar ein heterogenes Einschiebsel, das ursprünglich gar nicht zur Sammlung gehört hat und wohl von einer neuen Besitzerin angefügt wurde. Es tauchen von S. 90 so verschiedene Hände auf, welche die Texte und von 117 an auch die Noten schreiben, daß man die Vermutung nicht unterdrücken kann: das Heft hat seinen Besitzer gewechselt. Die sorgfältige paläographische Unterscheidung der Hände führt nicht weiter. Die Prämissen fehlen zu sichern Schlüssen. Zwei verschiedene weibliche Handschriften glaube ich sicher zu unterscheiden.

Darf ich trotzdem, auf die Gefahr hin, dem Vorwurf der hariolatio zu verfallen, über die Herkunft der Sammlung eine ganz luftige Hypothese spinnen?

Unsere Sammlung enthält S. 64 ein ganz merkwürdiges Stück „Morgengesang“. Der Dichter — es ist nur ein Vers ausgeschrieben — unbekannt, vielleicht Sch. Hinter der Komposition steht: von Mademoiselle Vossler compt! Also eine Komposition der „liebenswürdigen Offizierstochter“ auf Hohenasperg, in welche Schubart platonisch verliebt war! Vergl. H. Sch.s Gedichte S. 435 ff., welcher aus Glökler, Schwäbische Frauen, Stuttgart 1865, schöpft (ein unkontrollierbares Buch ohne Quellenangaben!). Hauptstellen bei L. Schubart, Sch.s Char. 1798 S. 55 f. und Pahl „Denkwürdigkeiten aus meinem Leben“ 1840, S. 394 ff. Nach letzterem war Regina Vosseler eine natürliche Tochter des Generals von Bilfinger und von ihm adoptiert. Sie war intim befreundet mit Ludovike Simanowiz (und Christophine Schiller). Als Bilfinger im Jahr 1800 die Feste Hohentwiel an Vandamme ohne Gegenwehr übergab, wurde sein ganzes Vermögen konfisziert und auch Regina verlor alles. Mit eisernem Fleiß erwarb sie in Stuttgart und Ludwigsburg durch Musikunterricht und weibliche Arbeiten ihren Lebensunterhalt und konnte ihren greisen Vater, der mit geringem Taggeld in Dorf Asperg konsigniert war, bis zu seinem Ende unterstützen — er scheint übrigens eine sonderbare Antipathie gegen sie gehabt zu haben. Sie war geboren 1767 auf Hohenasperg und wurde 78 Jahre alt, starb also 1845. Schubart hat das geistvolle hübsche Mädchen, dem er Klavierunterricht gab, wiederholt

angesungen unter dem Namen Serafina, aber auch unter ihrem wahren Namen. An sie hat er das Lied gedichtet:

Sanftes Klavier!
Welche Entzückungen schaffst du in mir.

und kein Geringerer hat das Lied in Musik gesetzt als Franz Schubert (1816), Fr. I, 381. Auch unsere Sammlung enthält ein ungedrucktes Gedicht an Serafina, leider nur den ersten Vers. Wie, wenn die ganze Scharteke aus dem Besitz der Familie von Buttlar in den der schönen Vosslerin übergegangen wäre?? Wenn eine der weiblichen Handschriften die Reginens wäre?? Daß Regina Voßler das Andenken an den verliebten Lehrer kultivierte, dessen Name weithin in Deutschland bekannt war, läßt sich denken. Dankbarkeit! und kein Weib vergißt, daß sie einmal verehrt wurde! Vielleicht kann, wenn sie in den vierziger Jahren in Ludwigsburg starb, das alte Notenheft, möglicherweise durch mehrere Hände gegangen, ebendaselbst in die Makulatur gewandert sein. Aber es ist dies alles eine reine Mutmaßung; Briefe von R. Voßler werden schwerlich erhalten sein und die mündliche Tradition ist wohl längst erloschen. Ich habe nicht einmal zu forschen versucht, ob weiteres in dieser Richtung herauszubringen ist. Wenn diese Zeilen einen Anreiz dazu geben sollten, um so besser. Man müßte einmal den Buttlars nachspüren. Ludwigsburger Familientradition, alte geschriebene Musikhefte aus dieser Zeit, welche eventuell Kopien enthielten — ein glücklicher Zufall solcher Art könnte allenfalls ein Licht auf die Geschichte dieser wichtigen Handschrift werfen . .

Bei der fundamentalen Wichtigkeit der Stuttgarter Handschrift halte ich es für angezeigt, ihren Inhalt genau zu beschreiben. Ich gebe also eine Aufzählung sämtlicher Kompositionen der Reihe nach. Die Schubartschen Texte, soweit sie noch nicht bekannt, schreibe ich aus; zu den schon bekannten gebe ich eine Kollation mit Zugrundelegung der Hauffschen Ausgabe. Natürlich nur die wichtigeren Varianten, offensichtliche Verschreibungen bleiben weg. Dialektformen (z. B. im 1. Gedicht Str. 1 „Köpfle“, 3. „Mädle—Rädle“) gebe ich nicht überall. Übrigens hätte ein künftiger Herausgeber [1]) zu erwägen, wo sie ohne weiteres einzusetzen

[1]) Daß eine wissenschaftliche, kritisch bearbeitete Auswahl aus Schubarts Gedichten eine Notwendigkeit ist, was man von einer Gesamtausgabe nicht behaupten kann, habe ich in der Allgem. Ztg. a. O. ausgeführt. Die hier gegebene Kollation wird einem Neubearbeiter die Sache erleichtern. Die Wichtigkeit unserer Handschrift, aber auch die Schwierigkeit ihrer Benützung für die Textfeststellung, habe ich ebend. an dem „Brautlied der Liesel“ illustriert. Ich selbst werde mich weder dieser Aufgabe noch der einer Biographie Sch.s (wie mir Beil. d. Allgem. Ztg. 1903, Nr. 29 angesonnen wurde) unterziehen.

sind. Die Hand, die mit Rotstift numeriert und Bemerkungen beifügt, ohne Zweifel Schubarts Hand, bezeichne ich mit R(ubricator). Mit Bl. bezeichne ich Boßlers Blumenlese für Klavier, Speier; mit AZ. den obenerwähnten Artikel in der Beil. zur Allgem. Ztg.; mit Pp. das Potpourri 1790; mit Rh. die Musikal. Rhapsodien 1786, 3 Hefte; mit St.M. Stäudlins Musenalmanach 1782 ff.; mit Kl.F. Sammlung neuer Klav. für das deutsche Frauenz. 1784; mit MM. Monatsschrift für Musik u. s. w. 1784; mit W. das Notenheft aus der Wagnerschen Sammlung der Ulmer Stadtbibliothek. Den genaueren Ort in diesen Fundgruben findet der Leser in den folgenden Kapiteln verzeichnet.

S. 1. 1. Baurenlied. 2/4, A-dur („Naif") datiert **1782**. Bl. Text H. S. **443** f. keine wichtigeren Varianten.

S. **2** f. fehlen. 8 enthielt die Komp. von **2**. Brautlied der Liesel und war von R. mit 1. bezeichnet. Text auf S. 4 H. **444**. Wichtige Varianten!

Str. 2,1: Schwestern, sagt es fein.
3,4 f: Auf des Pfarrers Frage,
Schauret mir die Haut (besser als Ausg. 86: Mir schauert die Haut. Metrum?).
4,3 ff.: Geig und Pfeifen
Muntern mich zum Schleifen
Biß der Morgen graut,
Ich bin eine Braut! (Ausg. 86: Hoh! ich bin 'ne Braut!)
5: Roth wird mein Gesicht
Wann der Michel spricht:
Runter mit dem Mieder
Liesel leg dich nieder
O mein Puls schlägt laut
Ich bin eine Braut.
6,2: 's Herzle wird mir schwer
8,6: ich bin eine Braut.

S. 5—7. 3. Der Bauer in der Ernte. 6/4, B-dur („Sanft") Augsburg **1775**. H. **452** ff. Hier liegt die Sache sonderbar. In Bl. 1782 II, S. 29, ist eine Komp. dieses Liedes „Sommerlied eines schwäbischen Bauern" von Schubart gedruckt, die viel einfacher gesetzt ist als diese. Die Hauptmelodie ist im wesentlichen dieselbe. Aber die Klavierbegleitung ist hier komplizierter, z. B. „Der Schwalbe Lied" durch eine hohe Triolenfigur charakterisiert, und im letzten Vers bei der Stelle „Nun danket alle Gott" tritt die Choralmelodie ein. Ob Schubart die einfachere, etwas freiere Melodie selbst so redigiert hat und warum, läßt sich nicht ausmachen. Das Datum ist übrigens nicht ganz genau, da Schubart Januar 1775 nach Ulm übersiedelte. Die Komp. wird mit oder nicht lang nach dem Gedicht entstanden sein. Augsburg 1774, vergl. Chron. S. 270. Das Lied (Text) ist nochmals gedruckt St.M. 1783, S. 243 f.

Varianten:

Str. 2,6: Mein's kleinen Jörglins Haar
Nun glaub' ich was der Herle spricht.
3 f. bei Hauff, fehlen.

5,1 f.: Die Wolken ziehen über mir
Wie Lämmlein krauß vorüber.
5,7 f.: unsern lieben Gott
Geits halt nichts.
6,5: Dauren mich
6,7: Mein Seel', mit ihnen theilte ich.
7,5: Weiblein.
7,7: So sing uns für.

S. 7 f. 4. An Sie. 2/4, G-dur („Lustig") **1759** in Nürenberg. R. 2. „Muß ins C gesetzt werden." Von Schubart. Zum erstenmal gedruckt AZ.

Wer kann mir was betrübters nennen
Ich soll mein Mädchen sprechen können
Nur küßen soll ich nicht
Sein Mädchen sprechen und nicht küßen
O Mädchen, Mädchen du mußt wißen
Daß sich das widerspricht.

Jüngst wagt ich's einen Kuß zu nehmen
Je! schrie sie, wollen Sie sich schämen
Die Leutlein sehens ja.
Da dacht' ich: die verwünschten Leute
Da sucht' ich sie auf jeder Seite
Und war doch Niemand da.

O Liebe willst du mich verbinden,
Im Wald laß mich mein Mädchen finden,
Wo keine Leute sind.
Wie will ich da die Lose küßen
Da soll sie keinen Vorwand wißen
Die Bäume sind ja blind.

S. 9 f. 5. Die junge Spinnerin. 2/4, G-dur („Naif") komp. **1781**. R. 3. „Ein Mädchen holder Mienen." Unterschrift fälschlich Schubart, vergl. oben S. 99, ist von Heinrich Wilhelm Stamford, vergl. Fr. II, 243, wo man Schubarts Komposition hinzufüge.

S. 11 f. 6. An die Unbekannte. 3/4, B-dur („Menuetmäßig") **1782**. R. 4. Ist von Stolberg; Pp.

S. 12—19 fehlen. Sie enthielten, laut Inhaltsverzeichnis:

7. An Lotte.
8. Ans Klavier.
9. Die Auferstehung.
10. Frauenlob; davon ist S. 20 ein Stück des Textes erhalten, er ist von Graf Stolberg.

Über diese ausgefallenen Lieder weiß ich nur Vermutungen beizubringen: 7. ist vielleicht der Gesang H. 420 f. 8. — an mein Klavier auf die Nachricht von Minettens Tod, H. 418 ff. oder = Serafina an ihr Klavier, H. 422 f. oder gar an das Klavier von Philippine Gatterer, Fr. II, 288?

S. 21 f. 11. An die Rose. 2/4, F-dur („Zärtlich") **1771**. Ludwigsburg. Text von Schubart. An die „Dame in Ludwigsburg", von welcher L. Schubart schreibt? Sch.s Charakter S. 55. s. o. S. 16.

Tochter von Aurorens Thränen
Du, die Flora sich erkohr
Stille mein verschwieg'nes Sehnen
Schlüpf' O! Rose, Schlüpf' hervor.

Doch was sage ich: verborgen
Bleibe in der Knospe noch
Werden sieht dich jeder Morgen
Und am Abend sprichst (?) du noch.

Sanft bescheiden wie du blühest
Ist Themire Jung und schön
Und sie glühet, wie du glühest
Und wie du wird sie vergehn.

Komm von deinem Dornen Thron
Komm dir winkt der Liebe Blick
Deiner süßen Schönheit Lohn
Heute noch ein beßer Glück.

Komm Themirens Brust zu schmücken
Deinen Thron und auch dein Grab!
Neidisch siehet mein Entzücken
Auf den schönen Tod herab.

Sanft soll meine Hand dich führen
Sanft auf die geliebte Brust
Wiße nur, daß du sie zieren
Aber nicht bedecken must.

Dufte da dem goldnen Kinde
Doch behalte deinen Dorn
Und wer sich dir naht, empfinde
Deine Rache, meinen Zorn.

Dufte sanft und längeres Leben
Schenken dir die Götter dann
Seufzer werden dich erheben
Wann Themire seufzen kann.

Thränen lehre sie vergießen
Wann sie nur (?) dich sterben sieht
Und der letzten Zeit genießen
Die so schnell wie du verblüht.

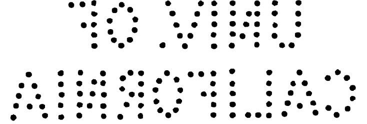
S. 23 f. 12. Die Zufriedenheit. 2/4, A-dur („Munter") **1781**. R. 7. Von Jacobi. Bl. Hier ist der Text richtig: „Willst du frei und lustig gehn" vergl. Schst. 30. Bei Fr. II, 209 einzufügen.

S. 25 f. 13. Mädgen Laune. Text von Schubart. Rh. H. 449 f. („Tändelnd") **1781**. R. 8. Bei Fr. II, 384 einzufügen, welchem der Druck in den Rhaps. entgangen ist, auch die Entstehungszeit ebend. zu rektifizieren.

Varianten:

Str. 2,4: Das Mäulein krümmt sich schief.
3,4: In deinem Glück.
4,3 f.: Und kommt ihr her vom Paradies
So trau euch keiner mehr
Den Falschen.
Heut sind sie heiß
Morgen wie Eis.

S. 27 ff. 14. Baurenklage. 6/4, D-moll („Wehmütig" V. 7 f. „etwas munter") ohne Datum. Unterschrift Schubart! Das Lied („Das ganze Dorf versammelt sich") ist von Johann Martin Miller, Fr. II, 274, wo man diese Komp. beifüge. Schubart hatte aber schon 1774 in einer Beilage zur Chronik eine Komposition veröffentlicht, die nicht die unsere ist und auch keine nähere Ähnlichkeit mit jener hat. Denn daß V. 7 f. beidemal mit anderer Melodie und in dur erscheint, ist nicht entscheidend. Es ist nun ohne weiteres möglich, daß Sch. das Lied zweimal komponiert hat, das zweitemal vielleicht ohne sich der ersten Melodie auch nur zu erinnern. Es wäre aber auch ein anderer Fall denkbar, daß nämlich die Melodie in der Chronik gar nicht von Schubart ist, obwohl sie allgemein dafür galt. Es heißt



in jener Beilage S. 62: „Habs schon lang versprochen, wolle manchmal ein hübsches deutsches Liedchen aus'm Musenalmanach oder von mir in Musik gesetzt, den Lesern mittheilen. Mein Verleger macht diese erste Probe den Lesern zum Geschenk." Aus welchem Musenalmanach? Immerhin ist es viel wahrscheinlicher daß auch die Komp. von 1774 von Sch. ist. Miller in seinen Gedichten, Ulm 1783, S. 469 erwähnt Schubarts Komp. Das spricht für die erste.

S. 30. 15. Liebesklage. 4/4, B-dur („Adagio") ohne Datum. R. 9. Von Schubart. Zuerst gedruckt AZ. Ich finde das Gedicht völlig würdig, auch in einer Auswahl Schubartscher Gedichte zu stehen.

Was will diß Klopfen sagen
Das meinen Busen schwillt,
Und bald mein Herz mit Klagen
Und bald mit Wonne füllt?
Ach, diß so zarte Sehnen
Und diese stumme Pein
Diß Fluten süßer Thränen
Wird wohl die Liebe sein.

Mit jedem neuen Morgen
Wird mir mein Herz so schwer,
Ich irr' in trüben Sorgen
Den ganzen Tag umher.
Es wiegt mich nur der Schlummer
Zu Schauerträumen ein
Diß Leben voller Kummer
Kann diß die Liebe seyn?

S. 31 f. 16. Die Forelle. 2/4, C-dur („Launisch") 1782. Von Schubart. St.M. H. 365. H. nimmt als Entstehungsjahr 1783 an, was durch unser Datum widerlegt wird. (Soviel ich sehe, stammt das Datum aus der Frankf. Ausg. 1825, II, S. XII und diese hat es wohl aus Stäudlin übernommen!) Falsch ist die Angabe Böhmes, in der Frankf. Ed. III, 72 sei als Entstehungsjahr 1760 angegeben, ein Irrtum, der leider in Fr. II, 382 übergegangen ist. Dieses Jahr 1760 steht III, 72 beim „Schwabenmädchen"!

Varianten: Str. 1,3: launische, auch in Ed. 86; 1,7: muntren. 2,8: seinem. 3,1: doch endlich ward dem ... 4,1: goldnen; 4,2: sicheren; 4,3: O denkt an die; 4,4: Merkt ihr; 4,8: Sonst reut es euch zu spät.

Franz Schubert hat in seiner weltbekannten Komp. des Liedes Vers 4 weggelassen „den moralisierenden platten Schluß" wie Fr. a. a. O. gegen Böhme bemerkt. Dagegen ließe sich allerdings einwenden, daß das Lied so keinen Schluß, keine Pointe, fast könnte man sagen, keinen rechten Sinn hat. Wie hätte Fr. erst über einen weiteren Vers geurteilt, der in unserer Handschrift nach Vers 3 steht, den Sch. in der Asperger Ed. selbst ausgelassen hat:

So scheust auch manche Schöne
Im vollen Strom der Zeit
Und sieht nicht die Sirene
Die ihr im Wirbel dräut

Sie folgt dem Drang der Liebe
Und eh' sie sichs versieht
So wird das Bächlein trübe
Und ihre Unschuld flieht.)!

So entsetzlich dieser Vers unseren Ohren klingt, die erbauliche moralische Betrachtung ist die Pointe des ganzen Gedichts und die Worte „mit regem Blute" zielen auf das Folgende hin. Ich lasse die Komp. zum Gaudium abdrucken, weise aber darauf hin, daß der R. sie übergangen hat. Vielleicht weil schon gedruckt? ebenso wie Nr. 35 u. 36.

S. 33 f. 17. Zeichen der Liebe. $^3/_4$, C-dur („Zärtlich") 1782. R. 10. Von Carolina v. Brandstein, fehlt bei Fr. Der richtige Name ist C. von Brandenstein, Reichsfreifräulein in Ludwigsburg, von welcher Vogler eine Klaviersonate mit Violine 1780 in seiner Monatsschrift drucken ließ (Gerber 1790 s. v.). In den Betrachtungen der Mannheimer Tonschule 1780, S. 236 heißt es von ihr: „Sich selbst überlassen, blos durch Nachahmung, ästhetische Simpathie u. s. w. tritt auch ein R.fr. C. v. Br. in L. als Tonsetzerin auf. Wir würden ihre Bescheidenheit beleidigen, wenn wir ihre Verdienste in der Dichtkunst herzehlen, und aus der gesetzten Claviersonate auf die Zukunft schließen wollten. Vielleicht wär unser Stil ihrer unwürdig; weil sie viel schöner schreibt, und zugleich richtiger, als wir malen könnten, empfindet"!!! Folgt eine Anmerkung über Corinna von Theben! Die Stelle habe ich hergesetzt als Beweis des servilen Tones in musikalischen Kreisen, sowie es dem Adel gilt!

S. 35 f. 18. Schweizerisches Fischerlied. $^3/_8$, A-dur („Lustig") 1781. R. 11. Von J. B. (Johann Bürkli) HF.[4] 65 f. Fr. II, 368 f., wo man diese Komp. hinzufüge. Das Gedicht wurde irrtümlicherweise (noch von Sauer) in die Sammlungen von Sch.s Gedichten aufgenommen, s. Schft. 33.

S. 37 f. 19. Die kleine Eitelkeit vor dem Spiegel (und — der Totenkopf). $^4/_4$, Es-dur („Spielend") 1781. R. 12. Von Philippine Gatterer, vergl. Fr. II, 288, wo man diese Komp. beifüge.

S. 39 f. 20. Gretchen. $^3/_8$, A-dur („Lustig") 1781. R. 13. Von Ballisch (??). Eine Tanzweise (Anhang). Hübsch sind in der Mitte die Oktaven herunter und dann wieder die Oktave hinauf, ähnlich malend, wie (natürlich unvergleichlich schöner) Schubert in der „Eifersucht" bei den Worten „mit langem Halse"!

S. 41 f. 21. Susette. $^3/_8$, A-dur („Romantisch") 1781. R. 14. Autor??

Ein junges Weib aus Tivoli
In Algier Sklavin ward
Ein rascher Aga kaufte sie
Und strich sich froh den Bart.
„Kind, sprach er, Trotz den Houris schön,
Hemm' deiner Thränen Lauf
Du sollst heut' mit mir schlafen gehn
Nimm diesen Kuß darauf."

Susette war der Heil'gen gleich
Die ihr den Namen gab
Sie zieht ihm einen Backenstreich
Und wischt den Kuß sich ab
„Das leid' ich nicht beim Mahomet"
Rief ihr der Türke zu
„Ha! schluchzt die Schöne, dein Prophet
War just ein Bock wie du."

Das Gedicht hat, wie schon der Ton der beiden Strophen ahnen läßt, eine humoristische Pointe!

S. 43 f. 22. An seinen Schimmel. 6/8, E-dur („Rasch") 1781. R. 15. Schft. 42 hatte ich den ersten Vers abdrucken lassen, als vielleicht von Sch. stammend (Bl. ist nur der erste Vers gedruckt). Das Gedicht ist aber von Große (??). Am Schlusse des Verses heißt es:

„Dort ist es, dort sitzet
Mein Liebchen und weint."

Woraus Schubart gemacht hat: „Mein Lenchen und weint." Bekanntlich hieß seine Frau Helene.

S. 45 f. 23. Schneelied. 3/4, C-dur („in mäßiger Bewegung") 1781. Von Große.

S. 47 f. 24. Ballade. („Ein trotziger Ritter im fränkischen Land.") 6/8, F-moll („Balladenmäßig") 1781. Von R. durchgestrichen. Verfasser ist J. F. Ratschky, Fr. II, 455 f., wo man diese Komp. einfügen kann.

S. 49. 25. Lied eines Vogelstellers. 2/4, C-dur („Rondo") 1782. R. 16. Ist von Thümmel, Fr. II, 143 f.

Die Liebe und der Vogelfang
Sind wahrlich einerlei
Es lockt der männliche Gesang
Er lockt, er lockt
Vögel und Mädchen herbei.[1])

Wer denkt dabei nicht an Papageno? Zeigt nicht auch die Melodie im Anfang eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Mozartschen „ein Mädchen oder Weibchen"? Es folgt auch bei Schubart ein kurzer Sechsachteltakt, ja es fehlt nicht in der Begleitung die Andeutung einer Art von Lockruf. Daß die Mozartsche Lockfigur merkwürdigerweise 4 Jahre vor der Zauberflöte bei Rheineck sich findet, kann man bei Fr. I, 253 f. nachlesen.[2]) Nach Fr. I, 300 soll Mozart eine alte Volksmelodie „Es freit ein wilder Wassermann" benutzt haben. Dies erscheint mir ebenso fraglich, als meine anfängliche Vermutung, daß Mozart und Schubart eine ältere Melodie benützten. Der Fall liegt vor bei Fr. II, 380 („ich bin ein Schwabenmädchen" und Mozarts „Komm lieber Mai"). Ich denke jetzt, daß es rein zufällig ist; wenn man für solche naheliegende Melodiewendungen nach Vorgängern suchte, könnte man unheimlich viel Fälle finden, ohne daß eine Reminiszenz zu erweisen wäre.

S. 50. 26. Wittwenklage 2/4, Es-dur („langsam und traurig") 1782. R. 17. Text von Schubart; nur die erste Strophe.

Wie lange soll ich klagen
Im trüben Wittwenflor!
Wann kommen meine Klagen
Einmal vor Gottes Ohr?
Ich seufze, ich weine
Ich klage alleine

---

[1]) Vergl. Schubart Chr. 1776 S. 87 f. o. S. 78.

[2]) Über die Mozartanklänge bei Rheineck werde ich mich bei anderer Gelegenheit äußern. Die Ansicht, die E. v. Komorzynski in der Beil. zur Allgem. Zeitung geäußert hat, daß Mozart Rheineck durch das Medium Schikaneders gekannt habe, kann ich nicht teilen.

Und alles schweigt um mich
O Tod du Wittwenretter
Komm doch und töte mich!

Der Text klingt wenig schubartisch. Die Komposition ist etwas theatralisch: wo Schubart den Volkston nicht sucht und trifft, fällt er gern in diese Manier; man beachte die 32tel Koloratur auf dem Worte „trüben". Um eine Probe dieser Manier zu geben, ist das Stück im Anhang abgedruckt.

S. 51 f. 27. Goliath. $^3/_4$, G-dur („drollicht") ohne Datum. R. 18. Das bekannte Gedicht von Claudius. Bei Fr. II, 252 beizufügen. Rhythmisch nicht uninteressant

War einst ein Rie-se Go-li-ath, ein gar ge-fähr-lich Mann.

S. 53 f. 28. Mailied eines Mädchens. $^6/_8$, G-dur (Fröhlich") 1782. R. 19. Von Voß. Einzufügen bei Fr. II, 299 f. Das gleiche in der Komposition von Schulz bei Fr. I, MB. Nr. 117.

S. 55. 29. Trinklied. $^3/_4$, A-dur („Fröhlich") ohne Datum. Gedicht von Schubart, zum erstenmal gedruckt AZ. („das Gedicht ist ein neuer Beweis für die psychologische Trivialität, daß man Dichter und Trinker zugleich sein kann und doch kein Trinklied dichten kann"). Die Weise ist die des Gaudeamus (über dessen Komp. man Fr. II, 7 f. nachlese), allerdings mit ein paar volkstümlichen Schnörkeln und am Schluß mit dem Fall in die Tiefe; ob die eigentümliche Rhythmisierung Ungeschicklichkeit oder beabsichtigter humoristischer Effekt ist? quaeritur.

Geht ihr Sorgen, geht nur hin
Wo euch Runzeln winken
Wartet biß ich reicher bin
Jetzund muß ich trinken
Jetzund schmeckt mir noch der Wein
Kehrt bei meinem Nachbar ein
Seht er wohnt zur Linken.

Heut und morgen kann ich doch
Nicht so leicht veralten (!)
Und der Himmel wird wohl noch
Heut und morgen halten
Wann er übermorgen bricht
Überzieht er mein Gesicht
Zeit genug mit Falten.

Spröde Mädchen, die mich fliehn
Mag ich auch nicht küßen
Hübsche Mädchen will ich kühn
In die Arme schließen
Sprich du Feind der Frölichkeit
Sprecht ihr Pfaffen voller Neid
Wird es euch verdrießen?

S. 56. 30. Zärtliche Schwermut. $^3/_4$, Es-dur („Zärtlich") 1783. Die Unterschrift ist nicht lesbar, ich vermute „Bek Lieut." Da ich über den (miserablen) Dichter nichts beibringen kann, setze ich den 1. Vers bei:

Der Trennung schweres Leiden
Durchwühlt mein armes Herz
O schreckensvolles Scheiden
Wie füllst du mich mit Schmerz! (!)

S. 57 f. 31. Soldatenabschied. $^2/_4$, A-dur („Rührend und zärtlich") 1781. Das bekannte Volkslied von Maler Müller, bei Fr. II, 211 einzufügen. Sch. hat den Volkston diesmal merkwürdig verfehlt, möglicherweise mit Absicht. Das Lied ist

voller Schnörkel und auch die bekannten schrecklichen Vorschläge fehlen nicht, die damals Mode waren. Fr. I, S. XXXV f.

S. 59 f. 32. Die Fürstengruft. 4/4, B-dur („Schauerlich") 1781 (Frkf. Ausg. von 1825 setzt das Gedicht ins Jahr 1783). H. 205. Diese Komposition muß irgendwo veröffentlicht worden sein, denn der Rezensent von Brandts Komposition in der Korrespondenz der filarm. Gesellschaft für das Jahr 1791 sagt „wovon auch eine einstrophige, aber höchst mittelmäßige Komposition des verewigten Dichters selbst bekannt ist" stimmt! Anhang!

Varianten: Str. 2,1: die zinnernen S.; 3,1: beim Haare; 4,1: ihre Ruh; 8,4: Fessel; 9,1: zur morschen Ripp' ins Goldg.; 11,3: durchlauchtigste; 14,1: im erznen 14,4 vor Vieh; 15,2: unsre Schande niederschreibt; 16,3: und Tugend darben ließen; 17,4: zum Leben; 24,3: Im Sternenklang tönt auch der Richter Wage.

S. 61 ff. 33. Fluch des Vatermörders. 4/4, D-moll, 1783. R. 20. Von den 28 (!) Strophen haben einige besondere Melodie in 3/8, D-dur. H. 372 ff. Bl. Kl.F.

Varianten: Str. 5,2: muß Fräulein Gundel liegen, 6 Schuhus; 6,1: war gar fromm, 3 Ach lieber Jesu bettet sie ans Bett geworfen auf ihr Knie; 7,2: mit großer Miene; 11,3: Kette, 4 geschlagner Mann;

14,1 ff. Und alle Wochen ließ er mich
Mit einer Peitsche geißeln
Ihn rührte nicht mein Zetterach
Er sah die Thränen tausendfach
In meinem Bart sich kräuseln.

15,1: Kette, 2 beym; 17 nach „erschlagen" Punkt. Das sinnlose Fragezeichen hat H. aus der Ed. 86 übernommen; 18,4: beym; 19,2: Glut flammt aus weiten Augen, 3 2mal „ist's wahr"?; 20,1: Hand; 22,1: Hundsgeheul und; 23,4: sagts vor.

S. 64. 34. Morgen-Sang (index Morgen Seegen). 2/4, G-dur („andächtig") ohne Jahreszahl. Unterschrift: von Mdlle Voßler kompt. s. o. S. 97. Das Gedicht von wem? nur der 1. Vers ausgeschrieben.

Dich Kenner meiner Sorgen
Dich preist am frühen Morgen
Der jungen Christin Lied u. s. w.

S. 65 f. 35. Das Mädchen von Nürnberg. 6/4, A-dur („Etwas tändelnd"). 1782. St.M. von Stäudlin bei Fr. (Statist.) II, 515 einzufügen.

S. 67 f. 36. Liebe, ein Volkslied. 6/8, G-moll („Zärtlich klagend"). 1782. St.M. von Reinhardt. R. 1761 zu Schorndorf geboren, ist als Pair von Frankreich und Mitglied der Akademie in Paris 1837 gestorben. Vergl. Krauß, Schw. Literaturgesch. I, 248 ff.

S. 69 f. 37. Schneiderlied. 3/4, G-dur („Langsam") 1765 in Geislingen. H. 341 f. Hauff datiert es 1753—56 nach Sch.s eigener Angabe s. o. S. 7 In dieser Form kann es aber doch (auch nach Sch.s Zeugnis) 1765 fallen. H. hat sich mit der Textgestaltung viel Mühe gegeben, vergl. auch seine Biogr. S. 268 f. Der Text unserer Hdschr. differiert dermaßen von H., daß ich ihn (trotz einiger sichtlicher Versehen) hier vollständig wiedergebe. Viel mehr diesem Texte nähert sich die Frankf. Ed., welche das Datum 1763 gibt.

Hauff ist dem Text im Wunderhorn gefolgt, wie alt ist der? ich kann diesen Text noch weiter zurückverfolgen, bis in die Lebenszeit Schubarts, ins Jahr 1789/90.

Er steht nämlich bei Rheineck V, Liedersammlung 1790 und es unterliegt keinem Zweifel, daß ihn Schubart so irgendwo hat drucken lassen. Freilich inkonsequent ist die Art wie Hauff in Str. 2, 4 das Verstecken statt verbergen und in Str. 4, 5 „doch ach“ statt „und auch“ einsetzt, rein nach ästhetischem Erwägen (darüber ob „auch“ nicht einfach Schreib- oder Druckfehler ist, ließe sich reden). Offenbar haben wir in unserer Handschrift eine ganz andere recensio vor uns, wie schon der Anfang zeigt, und zwar höchst wahrscheinlich die ältere. Wo die jüngere gedruckt worden ist, kann ich nicht ermitteln. Die eklektische Manier Hauffs zeigt, daß er kein geschulter Philolog war und kein philologisches Gewissen besaß.

Als einst ein Schneider wandern soll,
Weint er und schrie er sehr:
O Mutter lebe ewig wohl
Mich siehst du nimmermehr!
Die Mutter weint entsetzlich
Das laß ich nicht geschehen
Du sollt mir nicht so plötzlich
Aus deiner Heimat gehen.

O Mutter, nein, ich muß von hier,
Ist das nicht jämmerlich!
Mein Büble, ich weiß Rath dafür,
Verstecken will ich dich.
In meinem Taubenschlag
Verberg ich dich mein Kind,
Bis deine Wandertag
Gesund verflossen sind.

Mein guter Schneider merkt sich dies
Und thut als gieng er fort,
Nahm traurig Abschied und verlies
Sich auf der Mutter Wortt.
Doch abends nach der Glocke
Stellt er sich wieder ein
Und kroch gleich einem Bocke
In Taubenschlag hinein.

Hier gieng er auf die Wanderschaft
Im Schlage auf und ab,
Und wartete, bis ihm zur Kraft
Die Mutter Nudeln gab.
Am Tag war er auf Reisen
Und ach! in finstrer Nacht,
Da hat er mit den Mäusen
Und Ratten manche Schlacht.

Einst hatte seine Schwester Streit
Nicht weit von seinem Haus
Er hört, wie seine Schwester schreit
Und guckt zum Schlag hinaus.
Mein Schneiderlein ergrimmte,
Macht eine Faust und droht:
„Wär' ich nicht in der Fremde,
Ich schlüge dich zu todt!“

S. 71 (72 leer). 38. An Serafina. $^{2}/_{4}$, Es-dur („Zärtlich“) 1781. R. 21. Von Schubart, ungedruckt; nur der 1. Vers ausgeschrieben. Wenn die Boßlerin gemeint ist (s. H. 427 Str. 4), so war sie damals 14—15 Jahre alt. Das gleiche trifft auf das folgende Gedicht zu.

O Serafina, kiele [1])
Mit Lilienhänden mir
Die himmlischen Gefühle
Aus deinem Herzen für

[1]) Wen der Ausdruck „kielen“ (stromenti da penna) irritiert, den muß ich auf eine Beschreibung der Klaviere jener Zeit verweisen. Auch der Artikel „Klavier“ bei Riemann, Musiklex. tut's.

Ach, deine schöne Seele
Die in den Saiten wallt
Und aus der Silberkehle
Empfindung widerhallt.

S. 73 f. 39. **An meine Liebe.** 3/4, B-dur („Schmeichelnd") **1781.** R. 22. Rh. bei H. 423 „Seraphina an ihren Schutzgeist" 1782 datiert.

Varianten: 1,4: dornichtem Ed. 86 dornigtem; 2,6: Silberkrystall; 4,4: Schlangen; 5,2: frohem, 3 biß e s mir graut (bei H. Druckfehler?); 6,3: und singe ein Lied; 7,2: in Himmel Ed. 86 ebenso; 3: daß unter dem Singen, 4: ein Thränlein mir fällt; 9,2: und nennest mich Braut, und küßest mich, Engel, So himmlisch vertraut, Und führest mich sanft, An rosichter Hand.

S. 75 f. 40. **An die Ruhe.** 3/4, G-dur **1783.** Von Stäudlin. Text gedruckt Stäudlins schw. Mus. 1784, S. 10 ff. mit dem Datum 1782. MM.

S. 77 f. 41. **Die Zärtlichkeit.** 3/4, Es-dur („Zärtlich") **1783.** R. 23. H. 410 ff. Varianten: 2,2: wandeln, 6 über dich; 4,1: so schön, so milde, 3 gekannt; 5,1: Thränenhelle; 7,4: trübt sich a u ch mein Sinn.

S. 79 f. 42. **Der Bettelsoldat.** 4/4, F-moll („Klagend") **1783.** Bl. St.M. H. 377 f. Varianten 1,3 f.: irr' ich — die weite Welt umher; 7,2: An meine Krück'; 9,3: Im Reihen trunkner Sieger.

S. 81 f. 43. **Warnung an Mädels.** 6/8, G-dur („naif") **1783,** R. 24. H. 376 f. Varianten: Str. 4, Männlein; 7,1: Das arme Weiblein jammert nun.

S. 83 f. 44. **Die Erscheinung.** 3/8, A-dur („Zärtlich") **1781.** R. 25. Rh. H. 439.

Varianten 1,4: diß Liedlein so gerne ins Ohr, 6 den Trauten so lange umschlingen (hier hat H. den unsinnigen Text der Ed. 86 nachgedruckt), in den Rhaps. steht: „dem Trauten, so lang i h n umschlingen"! Eins von beiden ist herzustellen; 3,1: E s wallte, ebenso Rhaps. gegen die Ed. 86, 3 „Er redte — die" wie Rhaps. und Ed. 86.

S. 85 f. 45. **An Amalia.** 3/8, C-dur („Andantino") ohne Datum. R. 26 „nach einer Balletmelodie von Toeschi". Rh. H. 440. Varianten 1,3: hervor; 2,4: zaubrischem (Rh.); 8,4: mein Herze (Rh.).

S. 87 f. 46. **Wiegenlied an meine kleine Schwester.** 2/4, Es-dur („Tändelnd") ohne Jahreszahl. Von Schubart. Rh. gedruckt Schst. 41.

Du holdes Mädchen, könnt es sein,
Säng ich dich, statt zu klagen,
Mit frohen Wiegenliedern ein;
Allein ich muß dir sagen:
Du, holdes Mädchen, wirst schon klein
Der Eltern Stolz und Freude,
Doch deinen Schwestern wirst du sein
Ein Gegenstand zum Neide.

Und wirst du groß, so werden bald
Die Freier dich umgeben,
Und deine reizende Gestalt
In manchem Lied erheben;
Man ladet dich zu Spiel' und Ball
Dein Herze zu berauschen
Indeß auf deinen nahen Fall
Die Schadenfrohe lauschen.

Drum wünsch ich, daß dein Genius
Dich holdes Kind behüte,
Er hauche dir mit einem Kuß
Viel Weißheit ins Gemüte.
Neigt einst dein Herz zum Falle sich,
So mög er dir erscheinen,
Damit nicht Engel über dich,
Du holdes Mädchen, weinen!

S. 89 f. 47. Die Tobakspfeife. 4/4, D-dur („etwas schnell und warm") 1783. R. 27. Das bekannte Lied von Pfeffel, s. Fr. II, 212, wo man diese Komposition beifüge.

S. 91 f. 48. Das Ständchen. 4/4, G-dur („Leirend") ohne Jahreszahl. Von Bürger, Fr. II, 224 einzufügen. Die Komposition fängt Note für Note gleich an, wie die Komposition von F. W. Weis, abgedruckt von Erich Ebstein in einem interessanten Aufsatz „Bürgers Gedichte in der Musik", Zeitschr. für Bücherfreunde 1903, Augusth. S. 184. Ich denke an kein Plagiat, sondern halte es für eine Parodie auf das vielgesungene Lied, das Schubart bekannt war. Schon die Vortragsbezeichnung und die dudelsackartige Begleitung weisen darauf hin. Es ist nicht von R. bezeichnet.

S. 93 f. 49. Ballade: Ein Ritter ritt wohl in den Krieg u. s. w. 4/4, Es-dur („Launisch") ohne Datum. Von Bürger, Fr. II, 222 einzufügen.

S. 95 f. 50. Der Bruder Graurock und die Pilgrin. 2/4, C-dur („unschuldig") 1783. R. 28. Ebenfalls von Bürger, Fr. II, 228 einzufügen. Der Text wurde nach Fr. auch nach der Melodie des Kapliedes gesungen!

S. 97 f. 51. Liedchen. 6/8, G-dur („Lebhaft") 1783:

Es war einmal ein Mädgen
Es war im ganzen Städtgen
Kein reizenders zu sehen.

Von Eduard. St.M. 1784 S. 35 f. „Ich hatt' einmal ein Mädchen." Wer dieser Eduard ist, kann ich nicht sagen, noch in der Blumenlese 1793 figuriert das Pseudonym S. 116 und 220.

S. 99 f. 52. Hirtenlied an der Krippe Jesu. 6/8, Es-dur („Pastorale") 1783. R. 29. Rh. Komposition abgedruckt Schst. 53 und bei Fr. MB. 202. Text bei H. 267.

Varianten: Str. 1,5 wir armen Hirten (Ed. 86. Rh.). Refrain durchweg: „Süßes Söhnchen schlafe." (Ebenso Rh.)

S. 101 f. 53. Liebeszauber. 2/4, B-dur („Tändelnd und naif") 1784. R. 30.

„Mädel, schau mir ins Gesicht
Schelmenauge blinzle nicht"

ist von Bürger. Fr. II, 229 beizufügen.

S. 103 f. 54. „Meine Wahl". 3/4, G-dur, 1784. R. 31 „Nach einer Melodie". Von Schubart, ungedruckt. Muß irgendwo veröffentlicht worden sein, da es bei W. steht.

Jüngling mit dem kühnen
Feuerauge sprich:
Flimmt in deinen Mienen
Wahre Lieb für mich?
Frankreichs Tändeleien
Sind mir längst zur Pein;
Denkst du mich zu freien,
Mußt du bieder sein.

Nicht das Wort: Ihr Gnaden
Feßelt dieses Herz
Auch mit derben Waden
Treib ich meinen Scherz; (sic!).
Ein vererbter Name,
Den nicht Tugend gibt,
Täuscht nur eine Dame,
Die die Mode liebt.

Parfümierte Locken.
Ein Pariser Kleid,
Klingende Perlocken
Nenn ich Eitelkeit.
Jüngling ist dein Schädel
Zwar frisiert doch hohl,
Sey auch noch so edel!
Sprech ich Lebewohl.

Bist du aber bieder
Liebst du deutsch und treu,
Singst du gerne Lieder
Herzig, doch nicht frey;
Glüht in deiner Seele
Gott und Vaterland,
Ha, so komm, ich wähle
Hier ist meine Hand.

S. 105 f. 55. Der kalte Michel. $^{2}/_{4}$, G-dur **1784**. R. korrigiert: „der phlegmatische Michel.“ H. 358 ff.

Varianten: $1,_{3}$: mit Ehren; $3,_{4}$: Gold verschwenden, Grüßt gerne (ebenso Ed. 86); $4,_{2}$: und hängt das Mäule tief; $5,_{1}$: schaute er zum Fenster; $6,_{4}$: ein Schöpple kann; $8,_{1}$: Ei denkt nur; $9,_{3}$: ha, Euers Vatters Pferde; $10,_{4}$: von großen Wasser-tragen (sic); $11,_{1}$: was sagst du bei dem Brande, $_{5}$: So kommt gleich; $12,_{1}$: Mein Schloß verbronnen, Ihr Gnaden sagtens gleich; $13,_{2}$: ja freilich ist die tot; $15,_{1}$: an Schädel (Ed. 86) mit beiden Händen schlug; $16,_{2}$: Was brauchts das Brummen da, ich schwimm bei meiner Ehre; $17,_{3}$: Europa blieb zurücke, Sie machten bald ihr Glücke.

S. 107 f. 56. Die sterbende Lotte. $^{4}/_{4}$, F-moll („Kläglich“) **1784**. Von Schubart, ungedruckt. (Anhang.)

Lebet wohl, ihr meine Lieben
Hembt der heißen Thränen Guß
Wollt ihr Lottchen noch betrüben
Da sie von euch scheiden muß?
Wißt ihr nicht daß Zähren
Nur den Tod erschweren?

Eltern, die ich innig liebte,
Eure Tochter eilt von hier,
Wenn mein Leichtsinn euch betrübte,
Ach so kommt verzeiht es mir
Nah an meinem Ende
Küß ich Euch die Hände.

Viel zu schwach bin ich zum Danken —
Droben in dem Himmel Reich,
Wo die Tritte nimmer wanken,
Eltern bet ich bald für Euch:
Auf des Lebens Pfade
Leit Euch Gottes Gnade!

O ihr liebende Geschwister
Trettet vor mein Sterbbett her
Euer Blick ist trüb und düster
Macht mir nicht das Sterben schwer.
Seht in Todeszügen
Eure Schwester liegen.

Jugend und der Schönheit Gabe
Jede Anmuth die Euch schmückt
Schützt nicht vor dem nahen Grabe
Wenn der Tod das Herz zerdrückt.
Unter Sturm und Wetter
Fallen Rosenblätter.

Freundinnen im Reich der Freuden
Wo die Freundschaft ewig dauert
Und wo nie bei bittrem Scheiden
Eine Abschiedsträne schauert,
Dort in Edens Garten
Will ich Eurer warten.

Gott nun kommt die Todesstunde
Ach! am Ziel ist schon mein Lauf
Ach! es reißt die Herzenswunde
Noch einmal im Tode auf.
Guter Gott verzeihe
Mir auf meine Reue.

Ach! Herr Jesu der am Throne
Eine Stelle mir erwarb
Weil er mit der Dornenkrone
Blutig einst am Kreuze starb.
Laß für meine Sünden
Mich Vergebung finden.

Ach! die Englein steigen nieder
Himmlisch lächeln sie mir schon
Still, ich höre Jubellieder
Höre Himmelsharfen Ton;
Mit den goldnen Stäben
Führen sie ins Leben.

Lebt denn wohl ihr Lieben alle
Auf des Lebens dunkler Bahn
Dort am Meere von Crystalle
Trifft mein Geist euch wieder an.
Weint nicht! eure Lotte
Fliegt zum lieben Gotte.

S. 109 f. 57. Der Bauer im Winter. $^{2}/_{4}$, A-dur („Ländlich") 1784. R. 32. Rh. H. 454.

Varianten: $1,_{4}$: Liedlein für; $3,_{1}$: dingle ich; $4,_{2}$: Quetschen; $6,_{2}$: Tobak; $_{4}$: wanns; $8,_{4}$: Predig; $9,_{2}$: liß ich dann (Ed. 86 Rh.); $10,_{2}$: so trink ich dann; $11,_{3}$: gleich ein.

S. 111 f. 58. Mädchen Entschuß. $^{2}/_{4}$, G-dur („Schnell") 1784. R. 33. Von Schubart, ungedruckt.

Flüchtig wie der West im May
Eilt die Rosenzeit vorbei
Aber Tugend welket nicht
Wie der Mädgen Angesicht.

Schönheit ist des Himmels Bild
Jugend ist so frisch und mild
Aber deine Herrlichkeit
Tugend übertrifft sie weit.

Sanftmuth die vom Auge blickt
Demut die die Seele schmückt
Und ein Herz an Unschuld reich
Macht die Mädgen Engeln gleich.

Drum o Tugend rein wie Gold
Ewig bleibt mein Herz dir hold
Denn du führest mich gewies
Durch die Welt ins Paradieß.

S. 113 f. 59. Jünglings Entschluß. $^{2}/_{4}$, A-dur 1784. Von Schubart, ungedruckt.

Purpurn wie der Frühlingsmorgen
Ist mein Leben noch geschmückt
Noch von tausend bangen Sorgen
Noch vom Alter nicht gedrückt
Meine Wang ist Apfeln gleich
Und mein Haar wie Seide weich.

Feuer zuckt vom Auge nieder;
In der Freunde muntrem Chor
Schwing ich meine raschen Glieder
Hüpfe wie ein Reh empor.
Rosenblut und frisches Mark
Macht die Knochen flink und stark.

Ha, wer kann so muthig springen?
Hopsasa, wer tanzt wie ich?
Wie die Lerche kann ich singen;
Alle Mädgen lieben mich.
Denn sie flüstern oft mir zu
Welch ein schöner Jung bist du!

Aber währt die Jugend immer?
Kommt das träge Alter nicht?
Glänzt der Schönheit goldner Schimmer
Ewig mir im Angesicht?
Nein, der Zeiten Odem weht
Und der Jugend Reiz vergeht.

Drum so schwör ich dir, o Tugend,[1]
Treu an meinem Betaltar
Fromme Weisheit schmückt die Jugend
Wie der Alten Silberhaar
Guter Himmel stral mich an
Daß ich's auch erfüllen kann.

[1]) Mit dem Schluß hat sich Sch. sehr gequält. Dreimal hat er die Strophe gedichtet, ich setze die andern Fassungen natürlich nicht her. Und schließlich gelang es ihm doch nicht nach Wunsch.

S. 115 (116 leer). 60. Liebesjubel eines Schwaben. 3/8, A-dur („Lustig") 1784. Von Schubart, ungedruckt. Nur ein Vers ausgeschrieben.

Heisa Lisel! du bist mein
Juch mir hüpft das Herz im Leibe
O wer kann vergnügter sein
Bald bekomm ich dich zum Weibe
Noch 3 Monden biß wir frein
Heisa Lisel, du bist mein!

S. 117—126 s. o. S. 99.

S. 127 f. 66. Kain am Meer. 4/4, D-dur („furioso"). Von Schubart, ungedruckt.

Weh o Wehe mir wohin
Treibt mich mein geschlagner Sinn
Gottes Ströme brausen her
Abels Blut — es ist ein Meer.

Biß zur Erde letzten Rand
Hat die Rache mich gebannt
Wo kein Jammer noch geklagt
Hat mich Abels Blut gejagt.

Wehe mir des Bruders Blut
Donnert in der wilden Flut
An des Felsenufers Schall
In der Grotten Wiederhall.

Wie den Stein das Meer umfleußt
So umströmen meinen Geist
Seelenangst und Qual und Noth
Gottes Schrecken — Abels Tod.

Öffnet Wogen euren Grund (Schlund?)
Und enthüllet euren Grund
Ach umsonst die Rache wacht
Auch im Schoos der alten Nacht.

Öffnet Wogen euren Schlund
Denn der Mutter Erde Mund
Trank sein Blut da ich ihn schlug
Und vernahm des Rächers Fluch.

In der tiefsten Tiefe Graun
Würd ich Abels Schatten schaun
Würd ihn schauen ob ich flöh
Auf des höchsten Berges Höh.

Würde dieses Leibes Staub
Aller Wirbelwinde Raub
O so schaute Kain doch
Gottes Feuereifer noch.

Ohne Maas und ohne Zahl
Wütet meiner Seele Qual
Sonder Gränzen ferner Zeit
Währet in die Ewigkeit.

Denn mich traf der Rache Fluch
Als ich meinen Bruder schlug
Wehe Wehe Wehe mir
Schrecken Gottes folgen mir.

S. 129 f. 67. Der Kohlenbrenner. 2/4, D-dur („Freudig"). Von Schubart, ungedruckt.

Ich lebe immer heiter
Und flieh die Traurigkeit
Mein täglicher Begleiter
Ist die Zufriedenheit.

Die stolzen reichen Männer
Die haben viele Müh,
Ein armer Kohlenbrenner
Ist glücklicher als sie.

Dem Himmel anbefohlen
Leb ich in steter Ruh
Ich brenne meine Kohlen
Und sing ein Lied dazu.

Seh ich das Eichhorn springen
Im lustigen Humor
Hör ich die Vögel singen
Und seh des Waldes Flor

Und kommt mein liebes Weibchen
Bringt Milch und Brot für mich
Girrt mir das Turteltäubchen
O wie vergnügt bin ich.

Die Armuth kränkt mich wenig
Wer sein Gewissen schont
Ist froher als ein König
Der in Palästen wohnt.

S. 131. 68. Luise an Wilhelm. 2/4, C-dur („Zärtlich"). Von Schubart, ungedruckt.

Sträußchen wem zu Ehren
Duftest du so süß?
Hell von meinen Zähren
Die ich niedergieß
Möcht ich dich allein
Meinem Wilhelm weihn.

Aber nie verblühen
Mußt du lieber Strauß
Mußt wie Sternlein glühen
Balsam duften aus.
Ewig mußt du blühn
ihn Ewig lieb ich.

Musikalische Veröffentlichungen 1782—1785.

Die Stuttgarter Handschrift ist vorangestellt worden, obgleich einige der in diesem Kapitel aufzuzählenden Kompositionen vor das Jahr 1783 fallen. Als reichster Fundort, gleichsam als Reservoir all dessen, was er auf Hohenasperg komponierte. Sie umfaßt nicht alle, aber weitaus die meisten seiner Kompositionen, die erschienen, und viele, die nicht erschienen sind.

Wann Schubart das Klavier freigegeben wurde, läßt sich ganz genau nicht feststellen. Daß ihn vorher schon der Gouverneur spielen läßt, wenn es ihm beliebt, insonderheit in Gesellschaften, sehen wir aus Br. I, 434 (17. September 1779), 437 f. (16. Dezember). Nach Millers Brief an Klopstock 14. Oktober 1780 (Lappenberg 297 f.) darf er lesen und Klavierspielen, aber nicht schreiben. Strauß trifft wohl das Richtige, wenn er sagt, gegen das Ende des vierten Jahres seiner Gefangenschaft. Ich möchte wenigstens ex silentio aus II, S. 21 f. vom 7. Januar 1781 gegen Millers Angabe schließen, daß ihm das Klavier offiziell noch nicht freigegeben war. Im Mai 1781 dagegen (ebendas. 27 f.) schreibt er: „ich habe Komödien, Schäferspiele, Lieder mit Musik, Klaviersonaten die Menge gemacht" u. s. w. Zwischen diesen zwei Terminen wird ihm das Klavier freigegeben worden sein.

Etwas für Klavier u. Gesang, Winterthur 1783.

Daß diese Sonaten „die Menge" identisch sind mit den vier Sonaten die in Winterthur gestochen worden sind, ist eine Vermutung, die zum Greifen nahe liegt. Dagegen wird die „Kantate" nicht erwähnt. Am 5. Oktober 1783 schreibt er ebend. 99 an seinen Bruder in Aalen: „Gedichte in Menge, einen kleinen Roman und Sonaten, Kantaten, Lieder fürs Klavier hab' ich auch verfertigt, wovon schon in Speier und in der Schweiz manches gedruckt und gestochen ist. Doch fühle ich's wie schwer es ist, mit diesem lastenden Seelenkummer zu schreiben." Also

Oktober 1783 ist die Sammlung in Winterthur bereits erschienen. Die Publikationen in der Boßlerschen Blumenlese beginnen Anfang 1782. Mit dieser Winterthurer Publikation verhält es sich etwas anders als ich Sch.st. S. 18 angenommen hatte. Am 24. Juni 1785, Br. II, 193 f. schreibt Schubart: „Denk nur, jetzt drucken und stechen sie auch meine Lieder fürs Klavier in der Schweiz, die dir iedweder für 50 Karlins abgehandelt hätte. Boßler in Speier hat schon einmal 50 Louisdor dafür geboten. Die Schweizer sagen zwar: es gescheh zum Besten meiner Familie — aber, so hieß es auch bei den Gedichten. Ich weiß nicht, was ich thun soll: soll ich jetzt in die Schweiz schreiben und mich der Sache annehmen? oder meine Lieder in Stuttgart drucken lassen? — die ganze Sammlung ist schon fix und fertig.“ Ebend. 202 an Oberst Seeger: „der unbefugte Schweizersammler hat bereits, wie ich erst kürzlich von Geheimdenrat Poßelt und heute (15. Juli 1785) aus einem Zürcher Schreiben erfuhr, eine (ge)wichtige Anzahl Subskribenten gesammelt, und in Winterthur ist mit dem Stiche würklich der Anfang gemacht worden. Ich glaube also, daß wir mit der Anzeige eilen müßten, um diesen Club tükischer Samler meiner Arbeiten, die wie Räuber in Gebüschen lauern, auseinander zu stöbern. Meine Sammlung ist fix und fertig“ u. s. w. Jenes Wörtchen „auch“ in dem ersten Brief hatte mich verleitet, an zwei musikalische Drucke zu denken, es bezieht sich aber offensichtlich auf die 1785 in Zürich erschienene Sammlung der Gedichte (K. Geiger, Beil. zum Staatsanz. 1888, S. 27). Dagegen glaube ich jetzt, daß die Sammlung „Etwas für Klavier und Gesang“ 1783 mit Willen Schubarts und vermutlich gegen Honorierung gedruckt worden ist. Ein indirektes Zeugnis dafür glaube ich Br. II, 78 zu finden, wo er über des Sohnes Gedichte schreibt: „so kann er sie, wenn er die Akademie verläßt, in der Schweiz bei Steinern drucken lassen und sich Geld und guten Nahmen erwerben.“ Ich halte also für sicher: die im Jahr 1781 geschriebenen Sonaten sind 1782 an Steiner zum Druck gegeben worden. Da die Kantate, „die Macht der Tonkunst“ Anfang 1783 auch in der Boßlerschen Blumenlese erschienen ist, so läßt sich die Entstehung derselben mit annähernder Sicherheit ins Jahr 1782 setzen.

Die Winterthurer Sammlung steht in einem Sammelbande der Züricher Stadtbibliothek, Gal. Sp. 39, welcher als Nr. 1 und 2 Sonaten von Kayser, als Nr. 3 „der letzte Mensch“ Kantate von Neefe, in Musik gesetzt von S. J. Walder, Nr. 4

„Etwas für Klavier und Gesang von Schubart“ enthält, Winterthur bei Heinrich Steiner und Komp. Ohne Jahreszahl.

Es sind die vier Sonaten s. o. S. 37 f.

Folgt die Kantate „die Macht der Tonkunst“, welche dreimal gedruckt ist (Bl. Rh.). Die verschiedenen Drucke weichen in Kleinigkeiten voneinander ab, was unzweifelhaft von Schubart selbst herrührt, der bei jeder Publikation gern ändert, selten zum Vorteil der Sache. Zur richtigen Feile, zur letzten notwendigen Form kam er eben nie. So gibt es solche Differenzen bei dem Provisorlied und der Henne in Bl. und Rh. Auch die Forelle hat er für St.M. geändert. Diese Änderungen zu verfolgen, habe ich mir nicht geschenkt, aber sie hier zu buchen, bringe ich nicht übers Herz. Nur bei einem Großen ist derart minutiöse Arbeit erlaubt, selbst geboten. Erwähnt wurde oben, daß in Bl. gegen Schluß der Kantate eine lange Kadenz steht, welche in Rh. fehlt.

Boßlersche Blumenlese.

Neue Blumenlese für Klavierliebhaber, eine musikalische Wochenschrift. Speier bei Rat Boßler. (Vergl. Fr. I, S. 283 ff.)

1782 I, S. 79. Wilhelmine von H. Sch . . . rt.

Luna wallt im Silberkleid
An des Himmels Bühne,
Aber still und ohne Neid
Sieht sie Wilhelmine.
Denn ihr holdes Angesicht
Überstrahlt der Göttin Licht.

S. 80. Menuetto Trio da Sigre Sch . . . rt.

1782 II, S. 29. Sommerlied eines schwäbischen Bauernjungen, Sch . . . rt.

S. 33 ff. Der Riese und der Zwerg, Text und Musik von Hrn. Schu . . . t.
Gedr. Schft. 35.

Einst traf auf seinem Gange
Ein Ries ein Zwerglein an,
Und sprach: ich suchte lange
So was für meinen Zahn.
Er fing den Zwerg so leichte
Als wärs ein kleines Tier,
Der Zwerg schrie, daß er keuchte:
„Was willst du denn von mir?“

„Du sollst“, so mußt er hören,
„Nach meinem Magen gehn“,
„So?“ sprach der Zwerg, „der Ehre
Hätt' ich mich nicht versehn!
Doch eh' ich armer Knabe
Dein Abendessen sei,
So stelle mir zur Gabe
Nur eine Bitte frei.

Und schwör sie zu erfüllen!“ —
Er schwört! — der Kleine spricht:
„So höre meinen Willen,
Ich bitte — friß mich nicht!“
Der Zwerg ging schon zurücke
Und eilte durch das Land,
Als er an dem Genicke
Des Riesen Faust empfand.

„Ach!“ schrie er, „Thal und Wiese,
Ihr Zeugen meiner Not,
Hier schwur mir dieser Riese,
Hier giebt er mir den Tod!“
Der Ries, ein schlimmer Spötter,
Sprach, das bin ich gewohnt,
Der fürchtet keine Götter,
Der keines Menschen schont.

S. 85. Soldatenlied von Hrn. Schu . . rt.

Nur der erste Vers des Textes gedruckt; das ganze findet sich im Mildheimschen Liederbuch (Gotha 1815) Nr. 739.

1. Vivat der Soldatenstand,
   Dieser Stand der Ehre!
   Was wär' unser Vaterland,
   Wenn nicht dieser wäre?
   Hopsasa, trallala!
   Vivant die Soldaten!

2. Wenn in unsers Landes Schoß
   Nicht Soldaten wären,
   Würden Türken und Franzos
   Stadt und Dorf verheeren.
   Hopsasa u. s. w.

3. Hurra, lustig, Camerad,
   Marsch ins Feld von neuem!
   Wer ein gut Gewissen hat,
   Darf den Tod nicht scheuen.
   Hopsasa u. s. w.

4. Leb' ich nach Soldatenpflicht
   Und mit festem Muthe,
   Fürchte ich die Feinde nicht,
   Noch der Strafe Ruthe.
   Hopsasa u. s. w.

5. Laßt uns für das Vaterland
   Nicht das Leben schonen!
   Wir sind ja in Gottes Hand,
   Er wird uns belohnen!
   Hopsasa, trallala
   Vivant die Soldaten!

1783 I, S. 14 ff. Die Henne (von Claudius) von nun an mit dem vollen Namen Schubart.
S. 69 ff. Die Macht der Tonkunst (füllt 3 Wochennummern aus).
S. 100. Fluch des Vatermörders.
II, S. 84. So herzig wie mein Liesel.
S. 87. Provisorslied (mein liebes deutsches Vaterland).
S. 91. Die Katzen (von Pfeffel).
1784 I, S. 9. Der Bettelsoldat.
S. 52. Menuetto und Trio.
1785 I, S. 36. An meinen Schimmel (von Große).
S. 43. Zufriedenheit (von Jacobi).

Stäudlins Musenalmanach. Nirgends in der Schubartliteratur finde ich erwähnt, daß der Schwäbische Musenalmanach von Stäudlin auf das Jahr 1783 f. musikalische Beiträge von Schubart enthält. Während der Dichter sich unter dem Buchstaben T. barg, wählte der Musiker das musikalische Pseudonym Burtehude. Sämtliche drei Beilagen zum Jahr 1783 sind von Burtehude: zu den Texten

Liebe. Ein Volkslied von Reinhardt S. 7 ff.

Das Mädchen von Nürnberg von Stäudlin S. 25 ff.

Die Forelle von T. S. 131 f.

(Etwas anderer Satz und einen Ton tiefer als in der Stuttgarter Handschrift.)

Im Jahrgang 1784 findet sich die Komposition zum Bettelsoldat S. 168 f., wie das Gedicht, T. der ältere gezeichnet. In Speier wurde das Lied gleichzeitig mit dem wahren Namen gedruckt!

Dessauer Sammlung.

Entgangen ist mir in den Schubartstudien ein Fundort schwäbischer Komponisten, den Friedländer erspäht hat, nämlich
Sammlung neuer Klavierstücke mit Gesang für das deutsche Frauenzimmer,
1783 Kassel. 1784 Dessau und Leipzig. Bei Fr. I, 34, 37, 294 f. Es sind vorzugsweise Stuttgarter Musiker, deren Kompositionen hier veröffentlicht werden, der Herausgeber nennt seinen Namen nicht. Im ersten Heft sind die Komponisten nur durch Initialen bezeichnet. Hinter Z. steckt Zumsteeg, hinter E. ohne Zweifel Eidenbenz. Friedländer war so freundlich, in Heft 1, das er besitzt, nachzusehen, ob sich hinter einer der Initialen etwas von Schubart berge und antwortet verneinend. Im zweiten Heft (K. Bibl. Berlin) finden sich

S. 6 f. Mailied eines Schäfers von Schubart komp. von Eidenbenz.
S. 11 f. Fluch des Vatermörders, Dichtung und komp. von Schubart.
S. 18 f. Zephisens Nachtklage an Clora von Schubart komp. von Eidenbenz.
S. 20. Lied eines schwäbischen Bauern von Schubart, komp. von Freiesleben.

Die beiden Gedichte 6 f. und 18 f. stehen nicht bei Hauff und der Vollständigkeit halber mögen die beiden poetischen Bandwürmer hier eine Stelle finden.

Mailied eines Schäfers. S. 6 f.

Jauchzet hoch, ihr Brüder,
Seht, schon lächeln wieder
Wälder, Thal und Höh'!
Schmeichelnd spielen Winde,
Buhlerisch gelinde,
Im beblümten Klee.
Freude haucht durch Wald und Flur,
Lacht im Auge der Natur!

Mild in Rosenbeeten
Hör ich Bäche flöten
Blüthen taumeln hin!
Liebe schwebt mit ihnen
Von des Himmels Zinnen,
Heitert Herz und Sinn!
Alles, Alles scheint verjüngt,
An der Erde Brust getränkt.

Aus der Morgenröthe,
Unterm Luftgeflöte
Junger Vögelein,
Steigt der Mai hernieder!
Reiht euch her, ihr Brüder!
Laßt uns fröhlich sein!
O wie freundlich äugelst du,
Sonne, unsern Spielen zu!

Horch! schon schallen wieder
Nachtigallenlieder
Tief in grüner Nacht,
Wo im krummen Thale,
Froh, am Wasserfalle,
Meine Phyllis lacht!
Reizend, wie der Abendstrahl,
Steht sie dort im Blumenthal!

Schöner blühn die Fluren;
Unter ihren Spuren
Heben Blümchen sich.
Wo sie wandelt, schallen
Junger Nachtigallen
Lieder wonniglich.
Scherze flattern freudiger
Um die schöne Schäf'rin her.

Ha! schon naht in Freuden,
Seeligkeit uns beiden! —
Himens Wonnetag!
Ewig ewig lieben
Phyllis! wir uns drüben,
Wo nichts trauren mag.
Alles knüpft der Liebe Band
Dort im seel'gen Wonneland.

Maigott, sei willkommen!
Mit dir traulich kommen
Freuden ohne Zahl!
Freud' ist, wo wir gehen,
Leuchtend in den Höhen,
Rieselnd in dem Thal.
Musen, Amor, Scherz und Wein
Laden uns zur Wollust ein.

Weile, Jüngling, lange,
Wenn mirs Herz schlägt bange!
Sanfte Ruh herab! (Lesart?!)
Führ mich, wo ich gehe!
Wenn ich sterbe, wehe
Blüthen auf mein Grab!
Nur laß meine Phyllis nicht
Sterben, eh' mein Auge bricht!

Zephisens Nachtklage an Clora. S. 18 f.

Wie schau'rlichschön senkt sich die Nacht
Auf Länder und auf Seen!
Die Sternen-Flügel wehen
Ambrosia, der Vollmond lacht!
Und o wie schmeichlerisch gelind
Weht durch die Flur der Blumenwind!
Gleich wilden Himmelstürmen drohn
Im Nachtflor die Gebirge
Dem neblichten Bezirke.
Das holde Licht und Phöbus flohn!
Es äugeln vom entwölkten Raum
Des Himmels Söhne durch den Traum.

Der falbe Silbermondenschlei'r
Deckt friedsam die Gefilde;
Gleich einem Flammenschilde
Blickt Luna sanft, voll stiller Fei'r
Herab ins klare Spiegelteich
Wo lacht der Flora buntes Reich.
Die Wesen alle schlummern mild,
Vom goldnen Traum begrüßet,
Der manche Plage süßet. —
Stünd', Clora! ach! dein süßes Bild
Vor mir im schönen Wonnetraum,
Gern mißt' ich Gold und seidnen Pflaum.

Doch horch! wie dort im Nußgesträuch'
Laut Philomele weinet
Den Gatten, der vereinet
Ihr bot ein thierisch Himmelreich.
Sie wiegt den Toten auf dem Ast
Vom harten Schnäbelchen umfaßt. —
So wein ich um dich, süßes Licht!
Geliebte Clora! immer
Mit klagendem Gewimmer,
Bis ach! der Tod mein Auge bricht.
Heil dann! im süßen Blüthenguß
Umweh' ich dich als Genius!

Musikalische Monatsschrift.

Die Geschichte der Musikalischen Monatsschrift für Gesang und Klavier mit und ohne Begleitung anderer Instrumente (Stuttgart 1784) ist von Landshoff, Zumsteeg S. 50 ff. ausführlich erzählt worden. Es war ein Konkurrenzunternehmen zur Boßlerschen Blumenlese, an welcher Zumsteeg, Schubart und die andern schwäbischen Musiker längst fleißig mitarbeiteten: den Löwenanteil hat hier Zumsteeg, der sich hinter allen möglichen Pseudonymen versteckt. Schubart steuert bei:

S. 32. An die Ruhe von Stäudlin.
S. 77. Das späte Veilchen von Hänle.
S. 93. An die Rose von Hänle.

„Der sonst so treffliche Schubart ist hier recht ungünstig vertreten“, urteilt [Fr. I, 312.] Warum Zumsteeg nicht mit leichter Mühe den saloppen Satz, z. B. des ersten Lieds bei der Korrektur verbessert hat (Quinten!), ist mir ein Rätsel: Die Melodie, einfach wie sie ist, erscheint mir nicht schlecht. Sollte im zweiten Lied Takt 11 das c in der Begleitung nicht Druckfehler für e sein? Die Stelle erinnert übrigens an ein bekanntes Lied von Mendelssohn. Das Dritte ist allerdings recht mittelmäßig.

(Abeille, Eidenbenz und ohne Zweifel auch Zumsteeg besuchten Schubart wiederholt auf Hohenasperg, vergl. Br. II, 82 (3. Juli 83): „Abeille ist gar ein braser junger Mensch. Grüß ihn tausendmal und sag, er soll mich bald wieder besuchen. Er spielt sein Klavier ferm, nur fehlt ihm da und dort noch mancher Vortheil, den ich ihm herzlich gern sagen wollte. Sag' ihm, er soll ja „Bachs wahre Art, das Klavier zu spielen“ sich eiligst kauffen und studiren. Bach ist mir in der Musik, was mir Klopstock in der Poesie ist,“ und S. 85 f. (12. August 83): „Abeille spielt seinen Bach schon sehr gut, er ist ein Mensch nach meinem Herzen.“

Nicht weniger als zehn Gedichte hat er zur Monatsschrift beigesteuert, von denen keines bei Hauff steht. Er wird sie den jungen Musikern bei ihren Besuchen mitgegeben haben, natürlich ohne Abschrift zu behalten. Trotz des vielen Schwulstes, den sie für unser Gefühl enthalten, folgen sie hier im Wortlaut. Die Texte wimmeln von Druckfehlern. In eine Auswahl der Gedichte würde ich übrigens Nr. 6 unbedenklich, Nr. 1 vielleicht aufnehmen. Unheimlich viel ist von Schäfern die Rede. Ob ein Zusammenhang mit den 1781 gedichteten Schäferspielen besteht, kann ich ebensowenig sagen, als ich mir von diesen Schäferspielen irgendeine Vorstellung zu machen vermag.

1. Morgenlied einer Schäferin.

S. 25. Komponiert von Zumsteeg.

Wie glänzt der Tau im Morgenroth!
Wie freut sich die Natur!
Daß bald die Sonn' ihr goldnes Roth
Sanft hingießt auf die Flur!
Horch! Wie melodisch dort der Bach
Am krummen Ufer fließt!
Er singt dem süssen Vogel nach,
Der froh den Tag begrüßt.

Wie süß erfrischend weht die Luft
Vom blumichten Gebirg.
Sie spendet ihren Blumenduft
Wie Weihrauch ins Bezirk!
Die Lämmlein hüpfen hoch darnach,
Wie nach dem Laub hinauf!
Der Schäfer schaut vom Pförchendach
Zum Rosenmorgen auf!

O schöner Schäfer wüßtest du
Wie sehr dich Philla liebt!
Gewiß du eiltest schnell mir zu,
Und liebtest die dich liebt!
Sieh, alles alles gattet sich
Zu Lüften und im Meer!
Dort schlingt das Bäumchen Jugendlich
Sich um die Gattin her.

Die Vögel bau'n in lüft'ger Höh
Ins Felsenbett ihr Nest,
Sie hohlen Blümchen in dem Klee
Und tragens mit dem West
Ins kleine Hauß, wo sehnsuchtsvoll
Die junge Gattin girrt;
Sie freut sich ob dem Liebeszoll
Von Kindern froh umschwirrt!

Sieh um dich her! wie wonniglich
Sich gattet klein und groß,
Die Elemente lieben sich
Natur, in deinem Schoos!
Drum schöner Schäfer fliehe nicht,
Komm, Ach! an meine Brust;
Dann lieben wir bis's Auge bricht
Umhüpft von Scherz und Lust.

---

2. Der Strauß.*)

S. 25. Komponiert von Eidenbenz.

Blümchen! schmieget euch in Bänder!
Sammelt euren Balsamhauch;
Schöngeschmückte Maienkinder!
Meiner Liebe Opferrauch:
Aber wann zum Lustenthrone
Ihrem Liebenden zur Wonne
Meine Clora euch erhebt,
Blümchen! o dann strömt den süssen
Balsamhauch in vollen Güssen,
Zu ihr Rosenduft durchwebt.

Liebe wird euch dann beströmen,
Seelen fächeln in dem Duft,
Die Verwesung wird erlähmen
Finster schleichend aus der Gruft!
Wann sie nieder auf euch lächelt,
Wie von Frühlings-Luft gefächelt,
Hebt sich hell eu'r Kronenhaupt!
Schöne Kinder! Ach! kein Leben
Können Sonne Zephir geben
Sturmwind euch die Krone raubt.

---

*) Ist ein Nachklang von Schillers „Meine Blumen“ Anthol. 1782, 132 f.

Aber wann vom Augenhimmel
Sanft der Liebestropfe thaut;
Wo im stummen Luftgewimmel
Sich mein Auge trunken schaut:
Blümchen! In dem Tropfen weben
Edens Düfte! Liebe! Leben!
In dem Kelch Elisium!
Jauchzet! schöne Maienkinder
Blümchen! schmieget euch in Bänder,
Jubelt in Elisium!

---

3. Der Maienabend.

S. 39. Komponiert von Eduard (unzweifelhaft, wie auch die Art der Komposition erweist, Zumsteeg! Vergl. Landshoff S. 54).

O wie freundlich, rosenrother Abend!
Überflimmt dein Auge Thal und Au,
Scherze schwingen schalkhaft Freudenkreise
Um dich her, die Winde athmen leise
Schütteln von den Flügeln Rosenthau.

Blüthen gießen Balsam durch die Lüfte,
Blumendüfte wehen auf der Flur:
Rosenwolken spiegeln sich im Teiche,
Neue Kräfte weben durch die Reiche (—)
Der erhabne Blick der Liebe nur! (?)

Laß mich preisen dich, du Allerhöchster!
Ha, wie schön bist du in der Natur —
Wie harmonisch stimmen ihre Saiten!
Alle laden laut zu edlen Freuden,
Liebe treibt die große Welten-Uhr.

Liebe flötet in der Silberquelle
In der Lerche Melodien —
Sfären lehrt sie ineinander spielen,
Sanft melodisch rollen nach den Zielen,
Und dich Mensch für deinen Schöpfer glühn.

Liebe lächelt sie vom Abendhimmel,
Auf der Au weht ihre Blumenspur!
Dir Vernunft! im Schoos der Ewigkeiten
Zeigte wonnigliche Himmelsfreuden —
Der erhabne Blick der Liebe nur!

Sieh' sie spinnt allmählig das Gewebe
Arachneisch von der Geisterwelt,
Lehrt sie sich voll Simpathie verschwistern,
Hörtest du nicht ihren Odem flüstern
In dem Schöpfer? der das All erhält.

Doch verstumme vor dem Namenlosen
Du, mein Lied, zu seinem Preiß zu schwach
Seinen Namen sprechen ja die Chöre,
Die am Throne schallen deiner Ehre (,)
In der Glutbegeisterung nicht nach —

Sei willkommen schöngeschmückter Abend!
Meinen Schöpfer spiegelst du mir dar!
In dem sanften Roth das niedersäuselt
Und mit Purpur stille Wölkchen kräuselt,
Rauchet Gott ein flammender Altar.

---

4. Nachtlied eines Schäfers.

S. 45. Komponiert von Abeille.

Schau doch! wie der volle Mond,
Schön und friedsam still
Dort auf jenem Hügel tront
In der Wolkenhüll:
Alles haucht Entzücken,
Sterne blicken,
Lächelnd von dem blauen Raum,
Durch den breiten Baum.

O wie schön ist deine Welt
Guter! lieber Gott!
Sanft der Mai vom Himmel fällt
Mahlt die Bäume roth:
Krönt die goldne Ähre
Blumenheere
Stehn frohlockend auf dem Feld
Das uns mild erhält.

Horch, was rauscht im Laubgebüsch?
Sieh ein junges Reh!
Liebes Thierchen hüpft nur frisch
Auf die Blumenhöh.
Auch dich hat gebildet
Der vergüldet
Dich, du schönes Himmels-Zelt
Und uns all erhält!

Komm! du süße goldne Ruh
Von dem Himmel her!
Drück mir sanft die Augen zu
Bis zur Wiederkehr
Deines Scheins, o Sonne!
Die du hauchest Wonne
Durch den Wald und mich entzückst,
Alles neu erquickst.

5. Der Traum an Mira.

S. 48. Komponiert von Abeille.

An einem Maienmorgen gieng
Ich, die Natur zu schauen
Durch lichte Blumenfelder hin!
Es fieng rings an zu grauen.
Die liebe Himmelssonne lacht
Schon durch des Bergwalds grüne Nacht.

Ich sah mit rotem Angesicht
In Saphir-farben Strahlen
Des Aufgangs all' belebend Licht
Durch krause Wölkchen fallen.
Da irrt ich mutig durch den Wald,
Wo frisch der Vögel Lied erschallt.

An einem Murmelbache sank
Ins hohe Gras ich nieder
Erquickte mich durch frischen Trank
Und horcht der Vögel Lieder:
Da goß ein Balsamschlummer sich
Aufs Auge und erquikte mich.

Ein goldner Traum stieg lächelnd her
Ich sahe wie Cythere
Entstieg dem blauen Spiegelmeer;
Der ewgen Götter-Chöre
Umtanzten sie, voll Schöne hüpft
Sie hin, dem Silberschaum entschlüpft.

Sie kam dem Regenbogen gleich
Ans Ufer liebelachend,
Zephire an Gerüchen reich,
Wetteifern, sie umfachend.
Nackt — göttlich schön war sie mir nah
Stund jezt vor mir, Beglückter, da.

Sie bot die weiche Liljenhand
Mir Staunenden und sagte
„Dies sei der Liebe süßes Pfand
„Dem Liebenden, der zagte";
Ich streckt' nach ihr den Arm geschwind,
Doch ach! der Traum schwand in den Wind.

Sprangst Mädchen meiner Liebe du
Zu mir auf Zephirfüßen:
Flugs flog' ich deinen Armen zu
Wähnt' Cipria zu küssen!
Komm Mira! Blumen in dem Haar
Und mach das goldne Traumbild wahr.

6. Mädchen-Lied im Lenz zu singen.

S. 90 ff. Durchkomponiert von Eidenbenz.

Gleich einer jungen Hirtin lacht
Vom Lenz begrüßt die Erde.
Schon hupfen Blümgen aus der Flur,
Der ganze Himmel ist Azur
Auf sein allmacht'ges Werde!!

Lang schlief im starren Winter Grab
Die Schönheit Gottes Spiegel!
Der Nord warf Hagel, Reif und Schnee
Herab auf Wälder Au und See,
Vom Eisbeladnen Flugel!

Doch sieh! der Lenz stieg mild herab,
Und unter seinen Spuren
Deckt sich das Land mit jungem Grün
Und neue Kräfte athmen hin,
Durch lechzende Naturen!

Die hehre Schönheit kehrt zurück
Umweht von Edensdüften,
Sie blüht im schlanken Baum empor,
Und drängt sich mit dem Halm hervor,
Und säuselt in den Lüften.

Leis flöten in die Blüthennacht
Der Vogel Erstlingslieder,
Die Sonne lacht aufs Erdenreich
Und äugelt in dem Feldgesträuch,
Und tauet Segen nieder,

Du! der du diese Erde schufst,
Sieh hier des Mädchens Thränen.
Sie opfert sie voll Liebe dir
Wach väterlich stets über ihr
Du Vater alles Schönen.

---

7. Aretuse.

S. 97. Komponiert von Eidenbenz.

Zu dir schöne Aretuse
Führt mich Trunk'nen meine Muse,
Wo du friedsam still im Myrthgewölbe rollst;
Wo verliebte Weste blasen,
Still auf seinen Frühlingsrasen;
Die du mit den Spiegelwellen übergoldst;

Rosicht seid'ne Wolken thauen
Nieder auf die Blumen Auen
Die in Cyrkel schlängelnd dein Crystall bespühlt:
Rollen (d?) durch des Äthers Räume
Schaut durch deine Früchtenbäume
Gottes Sohn (Sonn!), von Wolken schmeichlerisch umspielt. (stielt sic!)

Silberklar in Balsambeeten
Hör' ich dich auf Kieseln flöten
Lieblich singt dort Philomel ihr Minnelied;
In dem Spiegel schaun voll Wonne
Maienrosen ihre Krone,
Schöner um dich her das Reich der Flora blüht.

Ein Elisium der Liebe
Blüt um dich voll Wonnetriebe
Sonnt sich dort die hilm(ml?)ische Arkaderwelt;
Für die jungen Schäferinnen
Braune Schäfer Lieder minnern (minnen?)
Ewger Maienmorgen die Revier erhellt.

Nie verdunkelt deine Wellen
Durch den wilden Busen schwellen
Von dem Himmelstürmenden Ozean(u)s;
Wan empörend seine Wogen
Kreisen an den Sonnenbogen
Wellst du lind hindurch den klaren Spiegelfluß.

Führ mich immer meine Muse
Zu der schönen Aretuse
Die ein hohes Bild des edlen Weisen ist;
Der, wann Balsamdüfte laben,
Und wann Sturm die Welt begraben,
Stark wie Wettertragende Gebirge ist.

8. Nachtlied eines Schäfers im Pferch.

S. 111 f. Komponiert von Eidenbenz.

Schlummert süß, ihr sanften Lämmer!
Euer Schäfer wacht ob euch
Und des Mondes milde Schimmer
Breiten Licht aufs Erdenreich,
Fliehe Wolf! flieht wilde Thiere!
In entferntere Reviere.
Mycon sieht der Schaafe Noth:
Straft den Raub mit eurem Tod.

Unschuldvoll sind meine Lämmer,
Treu geduldig; friedsamstill,
Wie der Wintersonn Geflimmer,
Wann ein Wetter kommen will. (?)

Junger Wiesen Blumgeschmeide
Frischer Klee, sind ihre Wayde!
Ihren heißen Durst versüßt,
Wasser, das vom Felsen fließt.

Röschen! so flieht unser Leben,
Wie Crystall durchs krause Moos,
Das durch sanftgeschlung'ne Reben
Von der Grotte nieder floß.
Angenehm, gekrönt mit Freuden
Soll es still vorübergleiten,
Bis wir unterm' Sonnenschein
Zwillingsblumen schlafen ein.

9. Irin und Idis.

Idylle.

S. 115 f. Komponiert von Zumsteeg.

1. Zween Hirtenknaben kamen
Vom Hügel, wo sie die Natur
Und ihren Schmelz in Thal und Flur
Und Philomeles Lied vernahmen!

2. Die Sonne stieg hinunter
Voll Saphir war das Firmament;
Ein düftereicher Blumenwind
Weht vom Gebüsche von Hollunder.

3. Im Schoos von Schattenbäumen
Da lagen sie sanft hingestreckt
Auf sammt'nen Matten Laubbedekt
Still eingelullt von Wonneträumen.

4. Des Himmels Auge lächelt,
Schaut durch die Blütenzweig' in Klee
Und friedsam schweigt die Spiegelsee
Vom süßen Balsamduft umfächelt.

5. Sie sahen froh hernieder
Wo in dem ausgespannten Teich
Sanft schwamm der Flora buntes Reich
Des Himmels Auge strahlte wieder! —

6. Da trat der alte Sänger
Militas in den Schattenhain,
Hieß freundlich sie willkommen sein
An seiner gold'nen Harf die Finger.

7. Es jauchzten hoch die Knaben
Und sprangen eilends zu ihm hin,
Und schmeichelnd küßte ihn Irin
Und Idis brachte schöne Gaben.

8. Komm' dort ins Kühle nieder!
(So sagten sie) Geliebter Greis!
Dort sprossen Blumen roth und weis,
Lehr' uns die süssen Wonnelieder

9. Die dich, wann heilge Stille
Das Land umfließt, die Muse lehrt,
Die himmlischlächelnd sich dir näh'rt
Aus rosigtgoldner Wolkenhülle.

10. Militas gieng in's Kühle —
Die Knaben neigten ihr Gesicht
Zum Greis, in dem des Liebes Licht
Sich sanft ergos in Lustgefühle.

10. An Clora im May.

S. 119 f. Komponiert von Eidenbenz.

Mädchen komm! umarme mich
Blumumgürtet jugendlich,
Auf des Morgenroths Gefieder
Stieg auf unsre Erde nieder
Himmlisch schön der junge May
Kleidet Wald und Felder neu;

Seegelnd kömmt der Vögel Chor,
Schwingt zum Äther sich empor!
Filomelens Flötentöne
Schmettern aus des Waldes Zinne (!)
Angeschwellt von reger Lust
Klopft empor des Jünglings Brust.

Überblicke Thal und Au
Schimmernd in dem Mayenthau
Ragen goldne Blumenkronen
Prächtig hohe Cedern thronen
Himmelan, der laue West
Vom Gebürge niederbläßt.

Helles Mayenmorgenroth
Steigt vom Blüthenbaum zu Gott,
Falbe Purpurwolken thauen
Himmelab geführt vom lauen (!)
Abendwind, der Bäume biegt
Freundlich junge Blumen wiegt.

Friedlich blickst aufs Schleehgebüsch
Himmelstochter! Lieblich frisch
Wehen junge Blumenwinde
Durch die Ähren saat gelinde;
Scherze gauklen von der Höh', (!)
Um den Schäfer her im Klee!

Alles lacht in neuer Pracht,
Dann schon ist der May erwacht
Thäler, Wiesen, Anger, Höhen,
Fühlen sein belebend Wehen
Lächelnd unterm Farbenband
Sieht des Himmels Aug' aufs Land.

Clora, tief im Schattenwald,
Wo das süßte Lied erschallt,
Wölbt sich eine Felsengrotte
Heilig Pan, dem Heerdengotte:
Rings verschlingt die Rebe sich
Traubenvoll und Jugendlich.

Zwillings-Quellen silberklar,
Strudeln um den Festaltar,
Auf den seidnen Rosenbeeten
Vögel zwischen Blumen flöten,
Ruhig schlängelt durch die Au
Sanft der Geisbach, himmelblau.

Mädchen, laß uns lustentglüht
Fliehn, wo Eden um uns blüht
Sanft ergözt von meiner Muse;
Wie die klare Aretuse
Immer rein ihr Wasser wellt
Pilgern frölich durch die Welt.

Heil dem lieben Mayengott,
Er — er malt wie Blüten roth
Clora deine volle Wangen
Wo verliebte Scherze hangen;
Feurig glühn auf mich zurück
Deine Geister aus dem Blick.

Die musikalischen Rhapsodien 1786. Salve regina. Kaplieder 1787.

Musikalische Rhapsodien.

Die Entstehungsgeschichte der Rhapsodien liegt in den Briefen völlig klar zutage, Br. II, [illegible] ff. Der Oberst Seeger, welcher dem Herzog schon Ende Mai 1784 [illegible] den bekannten Vorschlag gemacht hatte, Schubart mit dem Titel eines „Hof-Cammerraths" zum Musikmeister und Theaterdichter zu machen, hatte bei dieser Gelegenheit auf den „ohnfehlbaren Vortheil" hingewiesen, welchen die Verlegung der Chronik der akademischen Druckerei bringen könnte. Man könne „dem Schubart" zur Hälfte diesen Vortheil „als ein weiteres accidens für seine Bemühung" lassen, „folglich derselbe durch Einnahmen und Geschäften von allen andern Absichten abgeleitet, und immerfort in dem Weg der Ordnung erhalten würde". 1785 erhielt Schubart in der Tat die Erlaubnis zur Herausgabe seiner poetischen Werke „und einiger in Musik gesetzten Lieder", nachdem in der Schweiz die unberechtigte Ausgabe der Gedichte erschienen war. Am 28. Juni berichtet Seeger, daß nun auch eine Sammlung der Lieder dort erscheinen werde, daß aber die akademische Druckerei gerade aus den Kompositionen einen noch größeren Vorteil zu erwarten habe, „weil ohnehin der Notensatz hier durch einen Famulus gemacht würde, der in keinem Taglohn stehe". Ob diese angezeigte Sammlung in der Schweiz wirklich erschienen ist, habe ich trotz des emsigsten Nachforschens nicht in Erfahrung bringen können. Schubart darf nun ein Avertissement über die erscheinenden Musikalien ergehen lassen, muß aber in der Unterschrift den Hohenasperg weglassen. Ich habe diesen Aufruf in dem Merkur gesucht, wo die Ankündigung der Gedichte steht; dort steht er nicht. Ich lese ein Stück aus [illegible] d. J. II, S. 459 der (1782), das offenbar, wie die Vergleichung mit Br. II, 211 zeigt, aus diesem Avertissement stammt. Ursprünglich sollte der Titel „Schubarts Saitenspiel" lauten.

„Unterdessen verspricht er 1785 seine Ästhetik der Tonkunst und außer dieser noch „Schubarts musikalische Rhapsodien" herauszugeben. Den Inhalt der letztern will ich nach seinem eigenen originalen Ausdruck hersetzen —: „Jedem Stücke werde ich eine kleine Abhandlung über wichtige Gegenstände der Musik vorsetzen, z. B. über die Kirchenmusik, — über musikalischen Unterricht, — über den Choralgesang, übers Orgelspiel, über musikalische Deklamation u. s. w. — damit Worte zu ihrer Zeit geredt! — Dann [illegible] — drauf Volkslieder, wovon schon so viele

auglos und mit versengtem Fittig über Städten und Dörfern zappeln. Zuweilen auch Texte über schöne Melodien großer Meister, — und endlich ein Klavierstück: alle meinen musikalischen Karakter darstellend, und dem hochgelahrten Herrn Prof. Cramer in Kiel — troz seines kritischen Donnerwetterstrals zeigend — daß Schubart nicht nur klimpern, sondern auch sezen kann. —"

Es versteht sich von selbst, daß ich nach diesem Donnerwetterstral gefahndet habe. Mit heißem Bemühen, aber in den vier Jahrgängen des von Cramer herausgegebenen Magazins für Musik, das die Bibliothek in Berlin besitzt, habe ich nichts gefunden.

Br. II, 212 soll Zumsteeg gebeten werden, die Korrektur zu übernehmen. 214 denkt er (für jedes Heft) für die Gattin etwa 200 fl. zu lösen. Der Gedanke, eine Ausgabe in Heften erscheinen zu lassen, stammt von Oberst Seeger (der sich diesmal verrechnete). Aber die Arbeit kommt ihn sauer an. „Erfinden, anordnen, mehrentheils mit eigener Hand abschreiben, weil ich keinen Notenschreiber habe." (Hier könnte man die kühne Vermutung riskieren, daß der [von Buttlar ihm gestellte?] Notenschreiber von 1783 und 1784 nicht mehr da war!) Die Stimmung ist den ganzen Sommer und Herbst schwer gedrückt — an die Erlaubnis der Herausgabe hatte der Arme wieder eine Hoffnung geknüpft, die sich als trügerisch erwies. Langsam schreitet die Arbeit fort. Man drängt ihn (mit den Gedichten) S. 234, „die Leute können und müssen warten. So auch mit den Rhapsodien". Anfang Dezember verspricht er die Sammlung der Lieder und Januar 86 wird das erste Heft fertig.

Am 12. Mai 86 (S. 242), als die Sammlung fertig, plant der alte Sanguiniker schon wieder ein neues Journal „Akademien, nemlich im musikalischen Sinne". Er wollte Zumsteeg „etwas Einträgliches erwerben helfen". Daß aber die Rh. nicht so leicht abgingen, zeigt ein Brief vom 10. Dezember 86 S. 258, wo er den Rest der Exemplare einem Frankfurter so wohlfeil anbieten will, „daß er sie gewiß nehmen soll. Dann sind wir von der Last auf einmal frei."

Inhalt der musikalischen Rhapsodien.

Erstes Heft.

Vortrab. Hohenasperg im Januar 1786. (Zustand der Musik. Fortschritt oder Verfall?)

Paetus und Atria, ein Singstück von Anfossi. Mit deutschem Text und Zusatz von Schubart, S. 1—21. Ein Finale aus einer Oper, deren Titel ich nirgends finde. Man rühmte die „Kraft und Steigerung"

gerade in den Finales des jetzt vergessenen Komponisten. Worin der „Zusatz" Sch.s besteht, läßt sich ebensowenig ausmachen. Äußerlich kann das Wort nicht verstanden werden, denn das rührende Largo, das die Gatten singen, nachdem sie sich erstochen und er sich durchstochen (S. 20), ist ja die Pointe des Ganzen.

Hirtenlied, S. 22, abgedruckt in den Sch.st. und bei Friedländer MB. S. 304 f.

Die Henne von Claudius, S. 23 f. Fr. ebendas. 305 ff.

Zweites Heft.

Schwärmerische Einleitung: An Vogler. Hohenasperg im April 1786.

Der Provisor, S. 25.

Mädchen Laune, S. 27 f.

Der Bauer im Winter, S. 28 f.

Lischen an Michel, S. 30 f.

Michel an Lischen, S. 31 f.

Die Erscheinung, S. 32 ff.

An Amalia (nach einer Melodie von Toeski), S. 35.

Der Arme, S. 36 [1]).

Menuetto, S. 37.

Trio, S. 38.

An meine Liebe, S. 39 f.

Wiegenlied an meine kleine Schwester, S. 40 f.

Rondo, S. 41—44.

Drittes Heft.

Gedicht an Hauptmann von Beeke.

Klavierrezepte. Hohenasperg im Mai 1786.

Die Macht der Tonkunst. Eine Kantate für Klavier 45—63.

Die Kazen (von Pfeffel), S. 63 f.

Auffallend ist, daß L. Schubart, Sch. K., S. 75, ganz bestimmt von vier Heften der Rh. spricht. „Da er aber diese Unternehmung weder mit der gehörigen Vorbereitung, noch mit dem nötigen Ernste und Nachdruck betrieb; so fand sie nicht Unterstützung genug und verlor sich nach einigen Jahren (??) im Sande."

[1]) Zum Text Hauffs S. 392 f., bietet der Hohenasp. Text folgende Varianten: Str. $1_{,2}$: O wie; $3_{,1}$: in der; $6_{,1}$: dann krümm' ich; $9_{,2}$: o wie glücklich sind nun die; — 4: denn kein Elend drücket sie.

Ich habe nun schon in den Sch.ſt. 32 die Vermutung hingeworfen, daß ein Salve regina in deutscher Übersetzung von Schubart auf Hohenasperg geschrieben, in der Wiener Hofbibliothek (Mitteilung von K. Geiger), vielleicht eine fürs vierte Heft bestimmte Arbeit gewesen sei. Ich schließe deshalb hier einige Bemerkungen darüber an. Schubart versprach ausdrücklich „Texte unter schöne Melodien großer Meister" und in Heft 1 steht ja ein Stück Anfossis. Nachträglich fand ich nun das Salve regina in Eitners Quellenkunde, als auch in Berlin befindlich, verzeichnet [1]). Beide Bibliotheken haben mir die Benützung der Handschriften auf der Ulmer Stadtbibliothek freundlichst verstattet. Der Sachverhalt ist kurz folgender.

Salve regina.

Es sind zwei ganz verschiedene Stücke. Zwei verschiedene Übersetzungen auf den bekannten Anfang der Marienantiphonie, zwei verschiedenen Kompositionen unterlegt. (Die Partitur ist ausgeschrieben. Hätte Schubart, wie ich vermute, sie für die Rh. benützt, so hätte er natürlich Klavierauszug gefertigt.) Beide von Schubart selbst auf Hohenasperg mit der bekannten zierlichen Schrift geschrieben. Ich setze beide Übersetzungen samt dem lateinischen Text unten bei. Von wem sind die Kompositionen? Daß sie vom gleichen Komponisten sind, scheint mir klar. Die Art der Instrumentation (das Berliner salve für Streichquartett, zwei Hörner und zwei Oboen, das Wiener mit Flöten statt Oboen) ist ganz ähnlich, gewisse „dynamische" Effekte (als Philologe weiß ich natürlich, daß der landläufige Gebrauch des Wortes dynamisch falsch ist), die Zweiteilung der Bratschen an manchen Stellen, während sie für gewöhnlich mit dem Baß gehen, gewisse Sechzehntelsfiguren in der Sekundvioline, der ganze tractus der Melodie — alles weist auf denselben Meister hin. Ich rate ohne weiteres auf Jomelli, setze aber die Anfänge beider Stücke bei, so daß Musikkenner, welchen genaue Nachforschungen möglich sind, dieselben sicher agnoszieren können. Ich kann von hier aus natürlich nicht daran denken, in den zahlreichen Kirchenkompositionen Jomellis zu stöbern: Gerber allein verzeichnet 25 (Messen, Oratorien u. s. w.) Anfangs dachte ich an Anfossi, da ich in Schillings Universall. der Tonk. 1835, B. I, 204 die Bemerkung fand, von Anfossis geistlichen Arbeiten sei im Ausland nicht viel bekannt geworden, „bis auf ein Salve regina". Ich meine aber an Einzelheiten der Orchestrierung Jomelli zu erkennen, wenn ich die Beschreibung Sittards II, 70 ff. vergleiche. Was S.

[1]) Ich darf wohl beiläufig bemerken, daß ich ein Werk wie Eitner hier entbehren muß! Die Bibliotheken verleihen derlei Nachschlagewerke nicht, allenfalls einmal einen Band auf kürzeste Zeit.

dort besonders S. 71 sagt, trifft hier ganz zu, die Doppelgriffe in den Bratschen verzeichnet er S. 80 (allerdings als selten bei J.!). Aber es ist eine reine Hypothese. Immerhin füge ich an, daß wir aus Biogr. I, 124, Anm., wissen, daß Schubart dem berühmten Requiem Jomellis einen deutschen Text unterlegt hat, „nach den Grundsätzen unserer Kirche, um diß herrliche Stück auch für die Protestanten brauchbar zu machen". Gerber, Lex. 1812, II, 796 zitiert die Stelle, „ob es aber gedruckt ist und wo, ist nicht bekannt". Fast möchte ich, wenn wirklich das Salve regina von Jomelli ist, die Mutmaßung schüchtern aussprechen, daß die Anmerkung in der Biographie sich auf dasselbe bezieht und ein Irrtum oder Flüchtigkeit oder gar ein lapsus calami vorliegt. Jomellis Kirchenmusik hatte Sch. als Organist in Ludwigsburg zur Genüge kennen gelernt. Er urteilt B. I, 124 „im Kirchenstile war dieser große Mann minder glücklich. Seine Messen sind, nebst dem Mangel am kirchlichen Pathos, mit offenbaren Verstößen gegen die Harmonie befleckt" — „auch hat er in seinem 51. Psalm gezeigt, was er in dieser Schreibart hätte liefern können, wenn er sich ihr hätte ganz weihen dürfen". Man vergl. ebendas. S. 134 oben.

Salve regina.

Salve regina, mater misericordiae, vita, dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exsules filii Hevae.
Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrimarum valle.
Eja ergo advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Et JESUM benedictum fructum ventris tui nobis post hoc exilium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria.

(Ora pro nobis, sancta Dei Genetrix,
Ut digni efficiamur promissionibus Christi.)

Berliner Handschrift.

Sei gegrüßet du hochgelobte
Mutter der Barmherzigkeit
Unser Leben und süße Wonne,
Unsre Hoffnung sei gegrüßt.
Sei gegrüßt o Königin.
Zu dir schreien Evens Söhne
Ihrer Herrlichkeit entrissen
Weinend steigen unsre Seufzer
Auf zu dir vom Thränenthal!
Flehe du für uns am Throne,
Schau uns voller Mitleid an.

Zeig uns Jesum, die benedeite Frucht des Leibes,
Nach dem Elend dieses Lebens
Gnadenvolle fromme süße Jungfrau du!
O Maria unser Trost!
Fleh für uns o Gottesmutter,
O du heilige und fromme,
Laß uns alle würdig werden
Der Verheißungen des Herrn!
Laß uns einst am Trone danken, am Trone des Himmels.

S. g. d. h. M. d. B. u. L. u. s. W. u. H. s. g.
(Allegro.) Zu dir schreien Evens Söhne,
Ach im Elend dieses Lebens
Weinend, tränend steigen Seufzer
Auf zu dir vom Thränenthal.
Sei du uns Fürsprecherin!
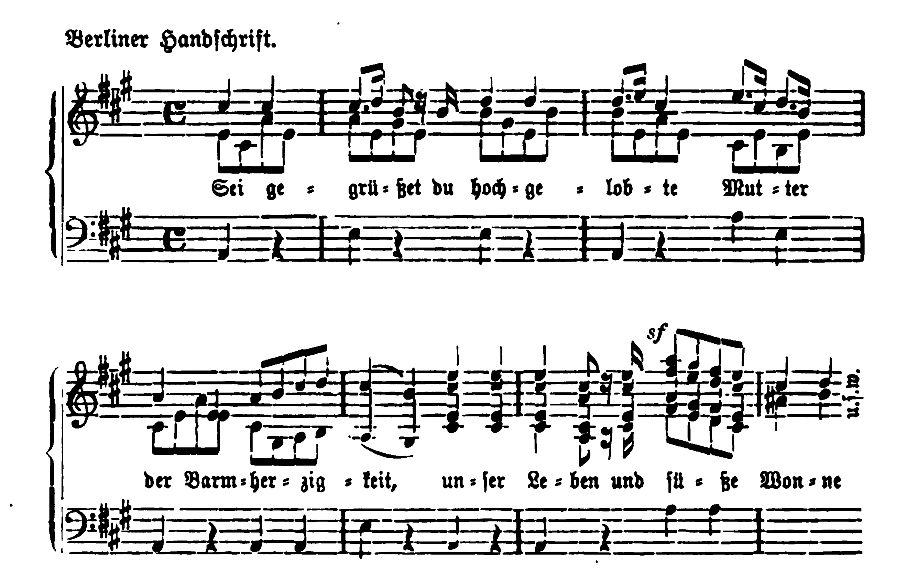
Wende dein mitleidig Auge
Auch auf uns im Thal der Thränen
Zeig uns Jesum, deines Leibes
Hochgebenedeite Frucht,
Wenn wir aus des Lebens Elend
Kommen, heilige, zu dir,
O Maria, bitte für uns!

Wiener Handschrift.
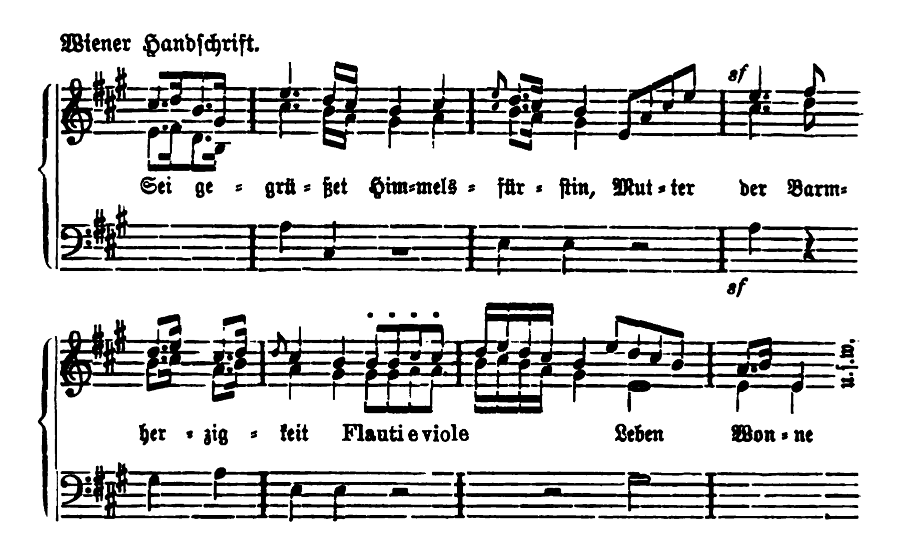
Sei gegrüßet Himmelsfürstin,
Mutter der Barmherzigkeit,
Leben, Wonne und unsre Hoffnung,
O Maria, sei gegrüßt!
Zu dir flehen die Kinder Evens
Flüchtlinge im Zährenthal.
Bitte im Himmel für uns, o Mutter,
Blick mit Augen von Liebe stralend,
Blick auf deine Kinder nieder
Göttliche Fürsprecherin.
Sei g. H. f. M. d. B.
Mutter Jesu, sei gegrüßt.
Zu dir fl. d. K. F. F. i. Z.
Mutter erhör uns, zeig uns einstens
Die Frucht des Leibes, zeig uns Jesum den Geliebten,

Zeig uns seiner Wunden Mahle
Zeig uns seiner Liebe Lächeln
Zeig uns Mutter Jesu Christi
Zeig uns deinen großen Sohn.
O Maria voll Huld und Gnade
O du keusche Geistesflamme
Zeig uns nach des Lebens Elend
Deines Sohnes W. z. u. J. d. G. z. u. J. d. S. den großen Sohn.
Fromme Maria. (Piu Allegro.) Mutter Christus zeig uns einst
Im Licht des Himmels J. d. gr. S.
Mutter voll Gnade, o Mutter voll Liebe,
Erhör unser Flehen, zeig uns nach des L. E.
D. S. W. z. u. J. d. G. z. u. J. d. S. den groß. S.!

Berliner Handschrift.



Wiener Handschrift.



Kaplieder. Zwei Kaplieder im Februar 1787. Sonderdruck (auf der K. Landesbibliothek Stuttgart).

Abschiedslied: Auf, auf ihr Brüder, und seid stark u. s. w. S. 109.

Für den Trupp: Hell auf, Kameraden! — Der krieg'rische Ton u. s. w. S. 191.

Doch sieh! der Lenz stieg mild herab,
Und unter seinen Spuren
Deckt sich das Land mit jungem Grün
Und neue Kräfte athmen hin,
Durch lechzende Naturen!

Die hehre Schönheit kehrt zurück
Umweht von Edensdüften,
Sie blüht im schlanken Baum empor,
Und drängt sich mit dem Halm hervor,
Und säuselt in den Lüften.

Leis flöten in die Blüthennacht
Der Vogel Erstlingslieder,
Die Sonne lacht aufs Erdenreich
Und äugelt in dem Feldgesträuch,
Und tauet Segen nieder,

Du! der du diese Erde schufst,
Sieh hier des Mädchens Thränen.
Sie opfert sie voll Liebe dir
Wach väterlich stets über ihr
Du Vater alles Schönen.

7. Aretuse.

S. 97. Komponiert von Eidenbenz.

Zu dir schöne Aretuse
Führt mich Trunk'nen meine Muse,
Wo du friedsam still im Myrthgewölbe rollst;
Wo verliebte Weste blasen,
Still auf seinen Frühlingsrasen;
Die du mit den Spiegelwellen übergoldst;

Rosicht seid'ne Wolken thauen
Nieder auf die Blumen Auen
Die in Cyrkel schlängelnd dein Crystall bespühlt:
Rollen (b?) durch des Äthers Räume
Schaut durch deine Früchtenbäume
Gottes Sohn (Sonn!), von Wolken schmeichlerisch umspielt. (stielt sic!)

Silberklar in Balsambeeten
Hör' ich dich auf Kieseln flöten
Lieblich singt dort Philomel ihr Minnelied;
In dem Spiegel schaun voll Wonne
Maienrosen ihre Krone,
Schöner um dich her das Reich der Flora blüht.

Ein Elisium der Liebe
Blüt um dich voll Wonnetriebe
Sonnt sich dort die hilm(ml?)ische Arkaderwelt;
Für die jungen Schäferinnen
Braune Schäfer Lieder minnern (minnen?)
Ewger Maienmorgen die Revier erhellt.

Nie verdunkelt deine Wellen
Durch den wilden Busen schwellen
Von dem Himmelstürmenden Ozean(u)s;
Wan empörend seine Wogen
Kreisen an den Sonnenbogen
Wellst du lind hindurch den klaren Spiegelfluß.

Allem, was die Seele groß ringt, und das Herz in all' seinen Tiefen erschüttert, verdrungen". — S. 30. Glucks Bibliothek. — Mozart, „am jetzigen Musikhimmel ein Stern der ersten Größe", wird Kapellmeister. Krittler über ihn. — S. 40. Der Mann der Mara. — S. 48. Crosbill, erster britischer Musiker. — Kunstblatt II, Februar. Beilage, Jägerlied (Klopstock), komponiert von Zumsteeg. — 17 ff. Prolog von Schubart, komponiert von Zumsteeg. — S. 25 ff. Dalberg, Blicke eines Tonkünstlers u. s. w. besprochen. Von demselben Gedicht von Herder und Liedersammlung, welche Schubartsches enthält. — S. 28. Notiz über Reichardts Andromeda. Mit der Nr. II hört das Kunstblatt auf, nach S. 396, da zu wenige Leser es unterstützten. — S. 96. Piccini führt Glucks Musik auf. — S. 267. Graun, Anekdote. — S. 343. Murat, über türkische Musik. Notiz. — S. 427. Minna Brandes (Sängerin) †. — S. 593. Der Kroaten Willkomm an Laudon, Gedicht (Melodie bei Schubart zu haben). Über Nachbildungen dieses Gedichts vergl. Fr. II, 425 f. — S. 650. Beeke komponiert Schubarts „Apotheose Glucks". — Notiz über Vogler. — Kritik von Eschstruth, Millers Lieder. Vergl. Fr. I, 277 f., dem diese Stelle entgangen zu sein scheint. Sie ist nicht so ohne weiteres günstig, wie die Erwähnung in der Ästhet. S. 240 (nicht 235, wie Fr. angibt.) — S. 712. Notiz über Naumanns Medea. — S. 736. „Die Pythagoräer", ein welsches Singspiel aufgeführt? Ich kann nicht eruieren, von wem es ist. Fehlt bei Riemann und R. Krauß a. a. O. — S. 808. Notiz über den russischen Musiker Skokoff (?). — S. 861. Emanuel Bach † (noch größer als sein Vater Sebastian!) —

Vaterlandschronik von 1789.

S. 7 (871! Die erste Nr. ist irrtümlicherweise anschließend an Jahrgang 1788 paginiert!). Gegen Forkels einseitiges Kritisieren im Leipziger mus. Alman., vergl. oben S. 38. — S. 47. Warum wird die Hermannsschlacht, dieses „größte Meisterstück eines heroischen Singspiels" nicht in Berlin aufgeführt? — S. 63. Winterkonzerte. Verfall der Gesangskunst allenthalben. — S. 87. Konzert: Violinist Danner; Klopstocks Frühlingsfeier von Zumsteeg. — S. 117. Konzert: Cellist Jäger, Violinist Enßlin (beide aus Ansbach). — S. 133. Schulzens Oper Königin von Golconda in Kopenhagen. — S. 136. Konzerte: Gebrüder Bök (Waldhorn), L'Eveque (Violine); Stoßseufzer, daß der Gesang im Gegensatz zur Instrumentalmusik zurückgeht. — S. 211 ff. Die Charakteristik der Töne (Tonarten) hier vollständig, vergl. oben S. 133. — S. 230. Deutsche Orgeln und Klaviere. — S. 281. Gebet eines alten Soldaten um Josephs Genesung mit Melodie. — S. 296. Kirmairs Klavierstücke. — S. 327. Bertonis Opern, Venedig. — S. 336. Teybers Klavierquartette. — S. 366. Rosetti geht nach Mecklenburg. — S. 432. Provisorlied mit Melodie. — S. 520. Dittersdorfs Oratorium Hiob (sehr übertriebenes Lob D.s). — S. 643. Kirchenkomponist Richter in Straßburg †. — S. 700. Abeille gibt Klaviersonaten heraus. — S. 826. Notizen über Berlin; Lob Reichardts, der Schubart besucht hat. —

Chronik 1790.

S. 64. Voglers neues Orgelwerk (aus einem Brief V.s an Sch.) — S. 98. Prolog von Schubart, von Zumsteeg in Musik gesetzt. — S. 118 f. Berliner Bericht: Anm. von Schubart, welche Pleyel übertrieben lobt, aber doch Haydn höher stellt. — S. 136. Rheinecks Liedersammlung V angezeigt. Potpourri 1. Vierteljahr erschienen („künftig werden Zumsteeg und ich darauf bedacht sein, diesem Blumen-

topfe ein immer steigenderes Interesse zu geben"). — S. 278. Notizen: Dünewalds Klavier; Vogler in London; Le Brun: Clementi in Memmingen; Böcklin von Böcklinsau, Beiträge zur Gesch. der Mus. — S. 375. Berliner Notiz: Alessandri, Reichardt. — S. 413 ff. Potpourri 2. Vierteljahr kritisiert; Vogler (wird nach Stuttgart kommen). — S. 438. Händels Messias in London. — S. 550. Notizen: Kunzens Kompositionen; Clement in London. — S. 614. Vogler in Frankfurt, ebenso S. 630, kommt nach Stuttgart. S. 662. ist in Stuttgart, Orgelkonzert in Eßlingen. — S. 668. Konzert: Violinist Clementi. — S. 669. Musikalische Preisaufgabe (von Vogler). S. 670. Abschiedsgedicht an Vogler (H. 471 f.). — S. 694. Häsler konzertiert ohne Erfolg in Frankfurt. — S. 773 f. Vogler in Rotterdam; nochmals Häsler; Potpourri, 3. Vierteljahr. — S. 806. Hübners Sammlung II mit Melodien von Abeille und Schubart angekündigt. — S. 845. Voglers Orchestrion. — S. 852. Reichardt bringt Sänger und Sängerinnen aus Italien. Mangel an Singschulen in Deutschland. — S. 877. Notiz: Reichardt; Chladni. — S. 886. Klavier von Wagner und Triklier.

Chronik 1791.

S. 24. Le Brun †. — S. 63 f. Cäcilia von Reichardt warm empfohlen; Potpourri, 4. Vierteljahr. — S. 96. Singschulen in Sachsen; Brandt (zwölf Lieder von Schneider 1790) angezeigt. — S. 112. Haydn, Notiz. — S. 128. Konzert der Marianne Kirchgeßner (Harmonika). — S. 138. Berliner Notizen. — S. 144. Jomelli junior (Neffe). — S. 192. Musikal. Museum des Herzogs von Cumberland. — S. 208. Branzky; Neubauer in Heilbronn. — S. 239. Vogler in Stockholm; Burneys Geschichte der Musik (Berichtigung dazu). — S. 288. Lolli, junior (Cellist). — S. 335 f. Potpourri, 5. Heft. — S. 344. Abeille, „Klaviersonate mit 9 Var. in Mozarts Geschmack von A."!! — S. 351 f. Frau Le Brun, geb. Danzy †. — S. 360. Neubauer, 6 Lieder; Streichquartette. — S. 422. Reichardts Musikal. Kunstmagazin muß aufhören! — S. 451 f. Paradeis, Melodram („die dramatische Mißgeburt, das Melodram, wo die Musik dem Sprecher so unhöflich in den Weg läuft"). — S. 491. Zumsteeg, Pfarrerstochter von Taubenheim, ausführliche Besprechung. — S. 509. Türks musikal. Schriften empfohlen. — S. 557. Geist des Kunstmagazins (Reichardt). — S. 566. Gellerts Oden über Lieder von Egli. — S. 671 ff. Schubart †, Nekrolog von Städlin. —

Publikationen aus der Stuttgarter Zeit.

1788.

Treize Variations pour le Clavecin ou Pianoforte
par
Monsieur Schubart
Se vend à Spire chés Bossler Conseiller.
Prix 40 xr.

Ein Exemplar (wohl das einzige) befindet sich in der K. Bibliothek in Dresden (Ch. LXV), welche es mir freundlichst zur Kopie überließ. Ich hatte in den Schubartstudien S. 31 das Zitat bei Gerber wegen des

französischen Titels angezweifelt und hatte auf Jos. Schubart als Autor geraten. Ohne Grund, wie ich jetzt zugebe. Der französische Titel wird auf Rechnung des Verlegers kommen. Über die französischen Titel spottet Schubart des öfteren, ich führe an Vaterlandschronik 1789 im Mai S. 296. „Herr Kirmair, ein sehr guter Flügelspieler in St. liefert dem Publikum folgende Frucht seiner Muse: Sammlung — doch nein! es heißt auf französisch:

Recueil des differents Menuetts etc.“

Angekündigt wird in der Musikal. Realzeitung vom 30. Juli 1788, S. 39 „in Rath Boßlers Verlag zu Speier hat die Presse verlassen Schubart, 12 Variationen fürs Klavier 36 kr.“ Ebendas. 1789 S. 286 Schubart, 14 variat. pour le clavecin chés le susdit. Es sind aber weder 12 noch 14, sondern genau 13! Das Thema ist von Schubart selbst, das Lied: an meine Liebe (Mein Engel, den ich vom Himmel erbat), 2. Teil die Melodie anders; Vortrag: Amoroso. Dieses Thema wird nach Variation 13 wiederholt.

1789.

Gebet eines alten Soldaten um Josephs Genesung, Beilage zu Vat. Chr. S. 281 (21. April). H. 157.

Provisorslied, Beilage zur Vat. Chr. S. 432. H. 459.

Jörg, ein schwäbisches Bauernlied. Bei H. 546 ff. in Musikal. Realzeitung 1789 in den Beilagen. Dazu S. 228. „Das Schubartsche Volkslied, das wir heute hierin aufgenommen haben, und das im Ausland noch nicht bekannt sein dürfte, hat eine leichte angenehme und fließende Melodie voll naiven Ausdrucks, wie es dem Charakter eines Volkslieds angemessen ist.“ Abgedruckt in den Sch.st.

1790.

Über den musikalischen Potpourri handelt Landshoff a. O. S. 73 ff. Seine sonst so gründlichen Forschungen bieten hier eine kleine Lücke, die ich auszufüllen imstande bin. Er hat nur das 3. Vierteljahrsheft zu Gesicht bekommen, auch Fr. hat es nicht gehabt. Es scheint, daß das britische Museum das einzige vollständige Exemplar des Jahrgangs 1790 besitzt. Ich habe es nachsehen und den Inhalt, soweit er mich interessierte, abschreiben lassen. Um anderen Leuten die Mühe zu sparen, die ich gehabt, gebe ich die vollständige Inhaltsangabe. Man sieht, daß Zumsteeg beim ersten Heft überhaupt nicht mitgewirkt hat.

Musikalischer Potpourri, für Liebhaberinnen und Freunde des Gesangs und Claviers. Dargestellt von Abeille, Eidenbenz und Schwegler. (Mit einem Blatt von Schubart.) Stuttgart, gedruckt bei den Gebrüdern Mäntler. 1790.

Abänderungen im folgenden: Vom 2. Vierteljahrsheft ab tritt Zumsteeg zu den Herausgebern hinzu, und der Druck wird nicht mehr von den Gebr. Mäntler, sondern von der Buchdruckerei „der Herzogl. Hohen Carlsschule" besorgt.

Inhalt des 1. Vierteljahrshefts. 4. Febr. 1790.
(Erwähnt Chronik 1790 S. 136.)

1. Anglaise, C: Abeille.
2. Schwäbischer Walzer, C: Eidenbenz.
3. Andantino Grazioso, C: Schwegler.
4. An die junge, spröde Blanka, D: K . . . . r, C: Eidenbenz.
5. Abendgesang auf der Flur, C: Abeille, D: Claudius.
6. Gavotte, C: Schwegler.
7. Brandeweinlied eines Schusters, C und D: Schubart.
8. Schwäbischer Walzer, C: Eidenbenz.
9. Trinklied, C: Eidenbenz, D: nicht genannt.
10. Fischerlied, C: Abeille, D: Overbek.
11. Schwäbischer Walzer, C: Eidenbenz.
12. Kriegslied vor Belgrads Eroberung, C: Eidenbenz, D: Böringer.
13. Allegretto, C: Regnaud.
14. Das Liebchen, C: Schwegler, D: Halem.
15. Andantino, C: Schwegler.
16. Serenata, C: Abeille.

Inhalt des 2. Vierteljahrshefts. Mai 1790.
(Besprochen Chronik 1790 S. 413—415.)

1. Abeille.

Der Edelknabe, Romanze aus Figaro's Hochzeit, D: F. W. Gotter.
Polonoise a quatre mains.
Vier türkische Kriegslieder, aus Bürger's poetischer Blumenlese.
Minuetto.
Allemande.
Der Bauer, an seinen durchlauchtigen Tyrannen, D: Bürger.

2. Eidenbenz.

Gavotte.
Walzer.
Der Gruß, D: Fr. Butterweck.
Gavotte.
Anglaise.

C = Componist; D = Dichter.

Lied einer Mutter, D: Schubart[1]).
Alla polaca.

3. Schubart.

Des Pfarrhündchens Testament, D: Langbein.

4. Schwegler.

Rondo.
Un poco vivace.
Molly's Werth, D: Bürger.
Warnung, D: Joseph * *
Gavotte.
Walzer.

5. Zumsteeg.

An die Menschengesichter, D: Bürger.
An den Abendstern, D: Matthisson.
Drang der Liebe, D: nicht genannt.
Morgenlied des Jägers, D: Freiherr von Wildungen.
Lob des Jägerlebens, D: " " "
Kartoffellied, D: Claudius.

Inhalt des 3. Vierteljahrsheft. 31. Aug. 1790.
(Erwähnt Chronik 1790 S. 774.)

1. Abeille.

Der Garten des Lebens, D: Roseman.
Lied, D: F. L. Gr. z. Stolberg.
La Chasse.
Die Linde auf dem Kirchhof, D: J. G. Jacobi.
Romanze, D: Joseph.
Julchen, D: Haug.

2. Boccherini.

Menuetto.

3. Deller.

Romanze, D: Joseph.

---

[1]) Text ungedruckt.

Wachet auf, ihr Kleinen!
Wachet, wachet auf!
Seht die Sonne scheinen!
Blickt zu ihr hinauf.

Eure Scherz und Spiele
Heitern meinen Sinn.
O, wie süß ich's fühle,
Daß ich Mutter bin!

Meine Hände falte
Ich, o Gott, vor dir;
Schütze und erhalte
Meine Kinder mir.

4. Eidenbenz.

Freundschaft, D: Schubart.
Schleifer.
Englischer.
Rundgesang für Freunde, D: Neuffer.
Die Nonne, D: Hölty.

5. Schubart.

An die Unbekannte, D: Stolberg.

6. Schwegler.

Die Unvergleichliche, D: Bürger.
Wiegenlied, D: Stolberg.
Sehnsucht nach der Geliebten, D: Joseph.

7. D. F. A. Weber.

Allegro Scherzando.

8. Zumsteeg.

An Doris, D: Selmar.
Vernunft und Liebe, D: Leon.
Ossian auf Plimora.
An die Freude, D: Schiller.

Inhalt des 4. Vierteljahrsheft. Dec. 1790.
(Erwähnt Chronik 1791, S. 64.)

1. Abeille.

Drei Epigrammen, D: Weisser.
a) Die will ich freien.
b) Adam.
c) Seufzer eines Ehemanns.
Anglaise.
Der glückliche Bauer, D: Overbeck.
Der Abendbesuch, D: v. Döring.
Lied der Roxelane, D: Joseph v. Retzer.
Zechlied, D: Bürger.
Spinnerlied, D: Bürger.
Freiheitslied im Freien, D: Buterweck.
Siciliana.
Romanze, Weibertreu und Männerwunsch, D: D. Hübner.

2. Eidenbenz.

Gavotte.
Walzer.
Freudenlied, D: M.
Schwärmerei, D: Neuffer.
Schwäbischer Tanz nach alter Sitte.

3. Haydn.

Menuetto.

4. Mozart.

Aria (aus Figaro).

5. Schwegler.

Lied, D: nicht genannt.
Wunder der Liebe (nach dem Spanischen), D: Blumauer.
An den Mond, D: Hölty.

6. C. G. Weber.

An die Nacht, D: W.

7. Wetschki.

Die Verschwiegenheit, D: nicht genannt.

8. Zumsteeg.

Klage, D: Hölty.
An den Schlaf, D: J. G. Herder.
Canon à 4: „Wer nicht liebt ꝛc." von Luther.
Die beiden Bonzen, D: Pfeffel.
Beruhigung, D: Matthisson.

In der Chronik 1791, 335 f. steht eine Besprechung des fünften Heftes. Nach diesem ist die Sache wohl eingeschlafen. Wie liederlich die Auswahl in der Scheibleschen Ausgabe 1840 ist, ersieht man hier daraus, daß von den Besprechungen des Potpourris, die wir oben aufführten, die des 2. Heftes VIII, 227 unter dem allgemeinen Titel „Tonkunst" herausgegriffen wird! In Heft 5 standen 10 Stücke von Abeille, 5 von Zumsteeg (darunter Bouterweks „Ergebung" und an die Nachtigall von Halem (nachzutragen bei Landshoff S. 18 ff.), von Eidenbenz und Schwegler 6, von Weber (Arzt in Heilbronn) 1.

Vermischte Gedichte von D. Eberhard Fridrich Hübner. Mit Klaviermelodien von Schubart und Abeille. Zwote Sammlung. Stuttgart bei Gebr. Mäntler 1791. Bei Fr. mit Nr. 508 verzeichnet, der es aber nicht zur Hand hatte. Der erste Band mit Kompositionen von Abeille befindet sich in Königsberg und während ich dort auf Band II fahndete, fand sich das ganze auf der Landesbibliothek in Stuttgart. Von den 8 Melodien sind von Schubart

VI. Vom Tod und jungen Mägdelein
VIII. Das Mädchen von Eßlingen.

Beide wenig originell, sehr sanglich. Aber jedenfalls besser als die elenden Gedichte des Hübner, dessen Sammlung, obwohl sie der durchlauchtigsten Erbprinzessin Juditha von Hohenlohe-Schillingsfürst gewidmet sind, starke Zoten enthält. (Eine cantilena potatoria I, 202 f. hat mir Anlaß zu einem Exkurs über das Gaudeamus gegeben AZ.) Den würdigen Schluß der Sammlung macht ein längeres Hörnerlob S. 222 ff., das also schließt:

Wer Hörner hat, hat meistenteils
Ein hübsches Weib dazu;
Hat täglich ein erles'nes Mahl
Und gute Freunde ohne Zahl*)
Und in dem Ehbett Ruh.

Drum schimpfet auf die Hörner nicht,
Tragt ruhig ihren Druck.
Bedenket doch die große Ehr:
Gekrönte Häupter tragen schwer
An ihres Hauptes Schmuck.

1791.

In den Notenblättern zur Musikal. Korrespondenz der deutschen Filarmon. Gesellschaft S. 134 Jesus meine Zuversicht, ein Choral von Hrn. Schubart.

Der Choral ist von Schubart selbst (ich habe ihn mit Unrecht angezweifelt Sch.st. S. 32); dagegen ist ebendaselbst ein Menuett für Klavier, das im Index fälschlich Schubart zugeschrieben ist, von Jos. Schubert. Während sonst im Text der Korrespondenz zu den Notenblättern Bemerkungen stehen, kann ich sonderbarerweise keine Notiz zum Choral finden (im Berliner Exemplar).

*) Anmerkung des „Dichters“!: Un homme, qui a belle femme, tout le monde est son cousin.

Verzeichnis sämtlicher Kompositionen Schubarts.

(Der Beisatz Ed. bezeichnet die Jahreszahl der Herausgabe, nicht der Komposition. Das nicht Erhaltene ist eingeklammert. Fundort und alles weitere steht im vorangehenden. Mit nochmaligen Rückverweisungen auf Seiten wollte ich diese Übersicht nicht noch belasten.)

---

1. Für Klavier (Ed.).

1783. 4 Sonaten, eine für 4 Hände (komp. vermutlich 1781).
„ Menuetto und Trio.
1784. Menuetto und Trio.
1786. Menuetto und Trio.
„ Rondo.
1788. 13 Variationen.
1791. Choral: Jesus meine Zuversicht.

2. Lieder und Gesänge.

1759. An Sie. Gedicht von Schubart, Nürnberg.
1763. Schneiderlied von Schubart, Geislingen.
(1770. Russische Nationalgesänge, die August 1770 „ihrer Ausfertigung nahe" sind und bei Breitkopf u. Härtel erscheinen sollen, Br. I, 241, 248 [auch B. I, 209 wird ein soeben komponiertes russisches Kriegslied erwähnt] sind wohl nie fertig geworden.)
1771. An die Rose von Schubart, Ludwigsburg.
1774. Ed. Hannchen ein Baurenlied von Miller, Augsburg.
1775. Der Bauer in der Ernte von Schubart, Augsburg.

Hohenasperg.

1781. Die junge Spinnerin . . . . Stamford.
Die Zufriedenheit . . . . Jacobi.
Mädchenlaune . . . . Sch.
Fischerlied . . . . Bürkli.
Die kleine Eitelkeit vor dem Spiegel . . Ph. Gatterer.

	Gretchen	Ballisch.
	Susette	?
	An seinen Schimmel	Grosse.
	Schneelied	"
	Ballade	Ratschky.
	Soldatenabschied	Maler Müller.
	Fürstengruft	Sch.
	An Serafina	"
	An meine Liebe	"
	Die Erscheinung	"
1782.	Baurenlied	Sch.
	Forelle	"
	Wittwenklage	"
	Zeichen der Liebe	C. v. Brandstein.
	Lied eines Vogelstellers	Thümmel.
	Mailied	Voß.
	Das Mädchen von Nürnberg	Stäudlin.
	Liebe, ein Volkslied	Reinhardt.
	(Ed.) An Wilhelmine	Sch.
	Sommerlied eines schwäbischen Bauern (iterum)	"
	(Ed.) Der Riese und der Zwerg	"
	" Soldatenlied	"
1783.	Zärtliche Schwermut	?
	An die Ruhe	Stäudlin.
	Die Tobackspfeife	Pfeffel.
	Bruder Graurock und die Pilgerin	Bürger.
	Liedchen	Eduard (?).
	Fluch des Vatermörders	Sch.
	Die Zärtlichkeit	"
	Der Bettelsoldat	"
	Warnung an Mädels	"
	Hirtenlied	"
	(Ed.) Die Kazen	Pfeffel.
	" Die Macht der Tonkunst	Sch.
	(Klaggesang an mein Klavier, Augsburg, Gerber L. d. T. II, 460.)	
1784.	Liebeszauber	Bürger.
	Meine Wahl	Sch.
	Der kalte Michel	"

Die sterbende Lotte . . . . Sch.
Der Bauer im Winter . . . . „
Mädchen-Entschluß . . . . „
Jünglings-Entschluß . . . . „
(Ed.) Das späte Veilchen . . . . . . Hänle.
„ An die Rose . . . . „

1786. (Ed.) Die Henne . . . . Claudius.
„ Der Provisor . . . . Sch.
„ Michel an Lieschen . . . . . . „
„ Lieschen an Michel . . . . . . „
„ Der Arme . . . . „

1787. (Ed.) 2 Kaplieder . . . . Sch.
(Ich war ein Würmchen . . . . Pfeffel.)

Stuttgart.

1788. (Des Kroaten Willkomm an Laudon . . Sch.)

1789. (Ed.) Das Gebet eines alten Soldaten um Josephs Genesung . . . . . Sch.
„ Provisorslied . . . . „
„ Jörg . . . . „
(kompon. Hohenasperg nach 1784.)

1790. (Ed.) Branntweinlied eines Schusters . . Sch.
„ Des Pfarrhündchens Testament . . Langbein.
„ An die Unbekannte . . . . . . Stolberg.
„ Vom Tod und jungen Mägdelein . Hübner.
„ Das Mädchen von Eßlingen . . . „

Nicht sicher zu datieren:

Soldatenlied (bei Steininger) Anfang der 80er Jahre Sch.
Bettellied (ebendas.) . . . . „
Brautlied der Liesel 1781—1784? . . . „
Bauernklage (iterum) dito . . . Miller.
Liebesklage dito . . . Sch.
War einst ein Riese Goliath dito . . . Claudius.
Trinklied dito . . . Sch.
Ständchen dito . . . Bürger.
Ballade dito . . . „

Kain am Ufer des Meeres (später, aber noch auf Hohenasperg)		Sch.
Der Kohlenbrenner	dito	„
Luise an Wilhelm	dito	„
Mädel 's ist Winter		„
(Lied an die Freude	vor 1787	Schiller.)

Vielleicht von Schubart.

Frühlingslied eines Greisen von Schubart, Augsburg.
An Friederike W. 66.

[Nach dem Zeugnis L. Schubarts komponiert:

Ich Mädchen bin aus Schwaben Fr. II, 379.
Stax donnert aus dem Predigtstuhl ?
Ihr Weisen schmäht die Liebe nicht ?
Zieh' hin, du braver Krieger du, vergl. B. II, 246 ff. Anm.
Hans, Hans, der edle Hirsch ist tot, H. 455.
Wenn aus deinen sanften Blicken, H. 441.
Gefangener Mann, ein armer Mann, H. 60.
Es starb einmal ein Bäuerlein, H. 343.]

Sonstiges.

(Evas Klagen bei des Messias Tode. Eine Deklamation mit Klavierbegleitung; wohl nur durch Gerber bezeugt. Ist vielleicht ein Irrtum. Die gleiche Komposition wird Dalberg zugeschrieben.)

2 Salve regina in deutscher Übersetzung (Hohenasperg).

Duett aus Paetus und Arria von Anfossi mit deutschem Text und Zusatz (Ed. 1786).

Gleims Kriegslieder? S. 8, Anm.
Chöre aus Klopstocks Hermannsschlacht?? S. 22, Anm.

III. Teil.
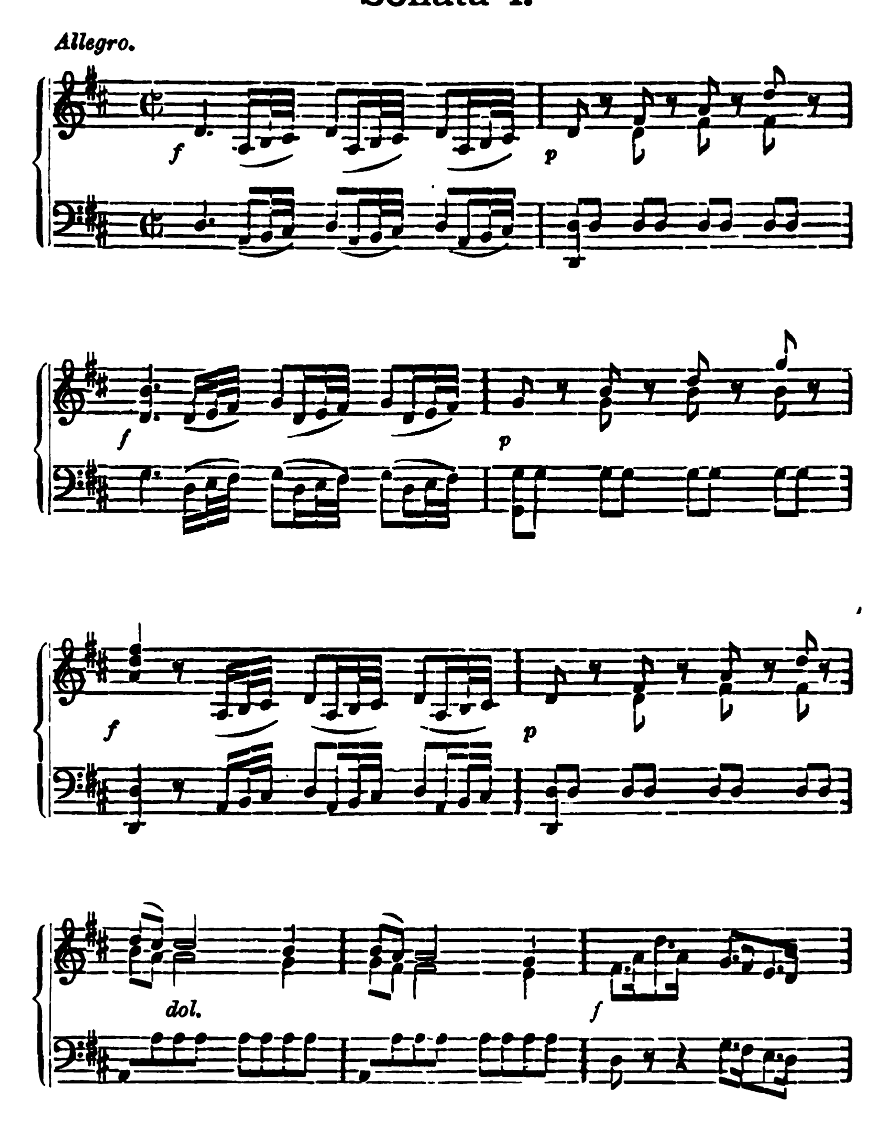
Notenbeilagen; Index.
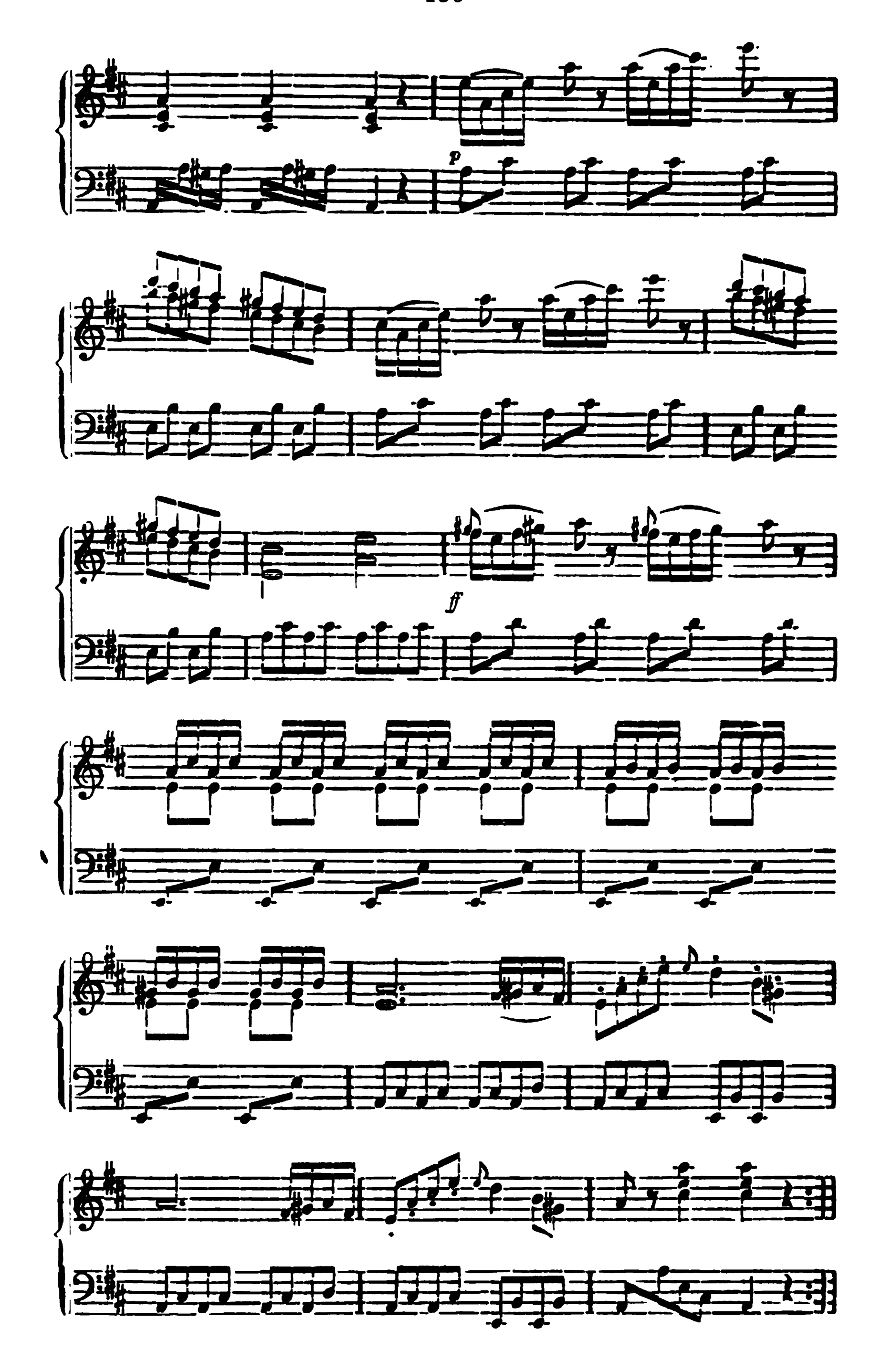
Vorbemerkung:
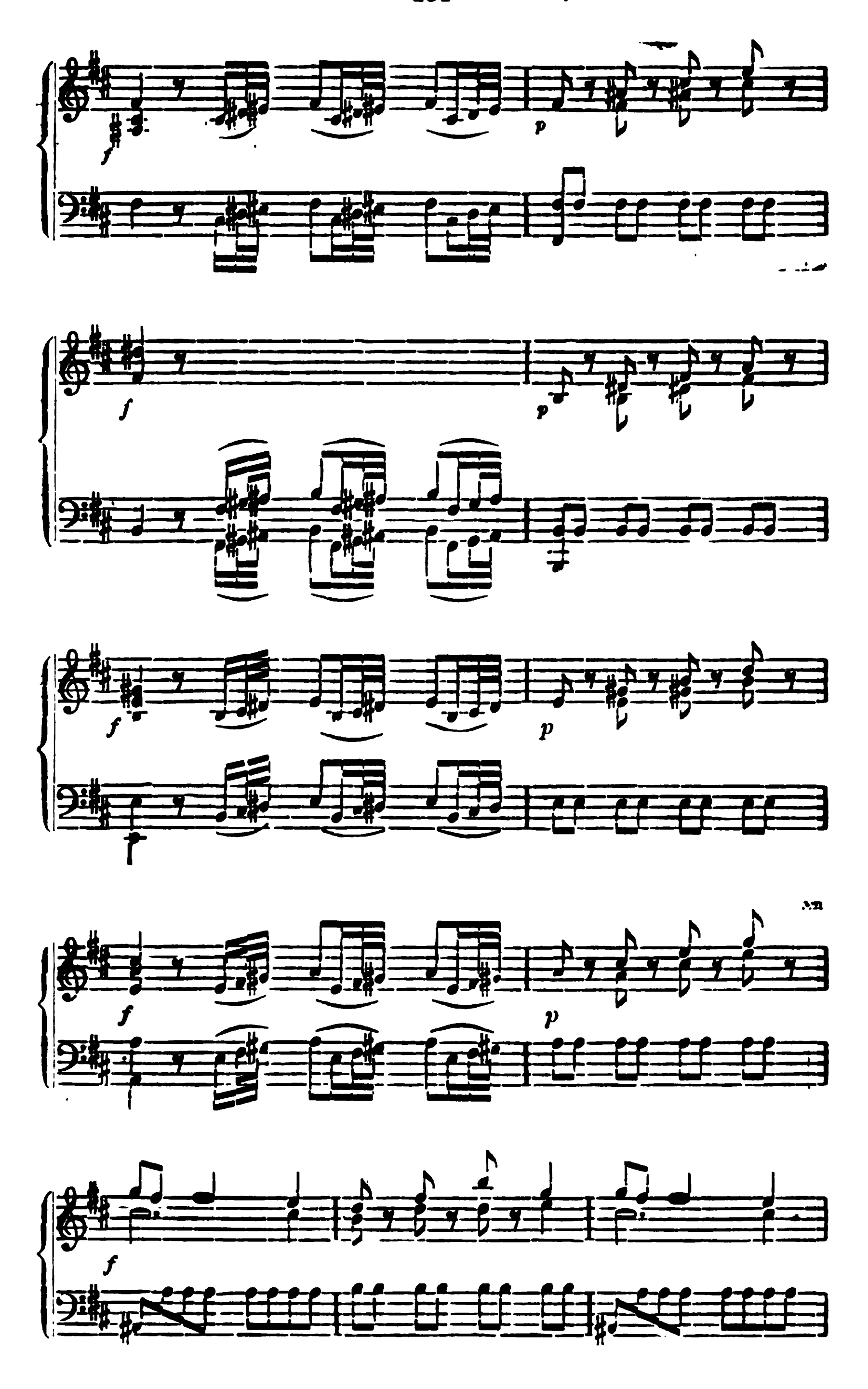
Die Darstellung des Musikers Schubart wäre nicht vollständig, wenn nicht hier in bunter Auswahl diverse Stücke aus den schwer zugänglichen Sammlungen seiner gedruckten und ungedruckten Sachen angefügt würden. Die nachstehenden Proben, zusammen mit den in den Schubartstudien gedruckten, dürften reichlich genügen. Von den Klavierstücken mußte wohl ein zusammenhängendes gewählt werden. Ich gebe die I. Sonate trotz der Schwäche der 2 ersten Sätze. Die Variationen sind bedeutender, hätten aber viel mehr Raum beansprucht und dem Druck erheblichere Schwierigkeiten entgegengestellt. Ich bitte nicht zu vergessen, daß der Zweck der Schrift ein biographischer, kein musikhistorischer ist. Das Kaplied ist aus den Schubartstudien wiederholt; es konnte hier nicht fehlen. Wie bei Fr., ist durchgängig der Violinschlüssel angewendet worden.

Sonata I.
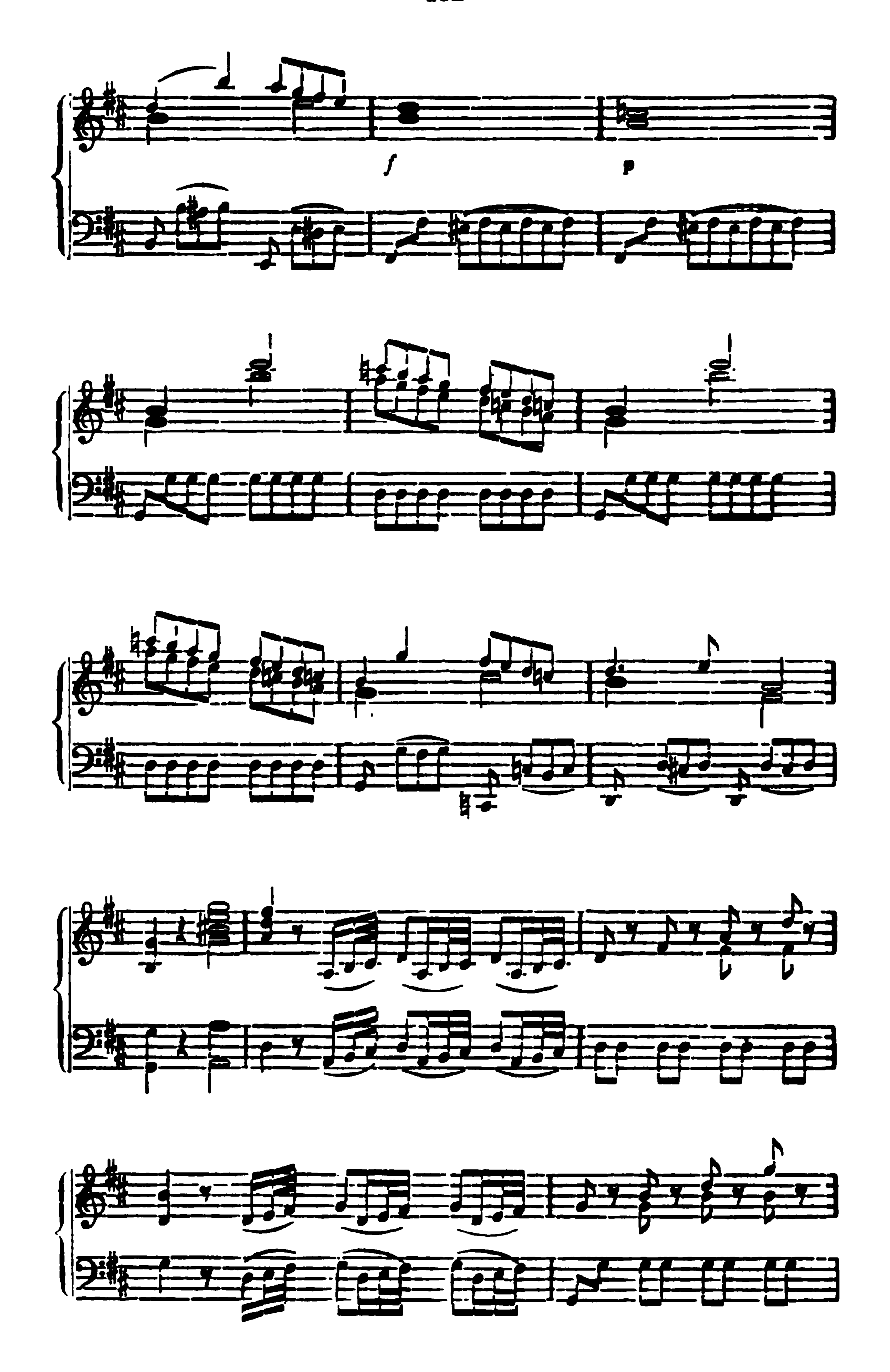
Allegro.
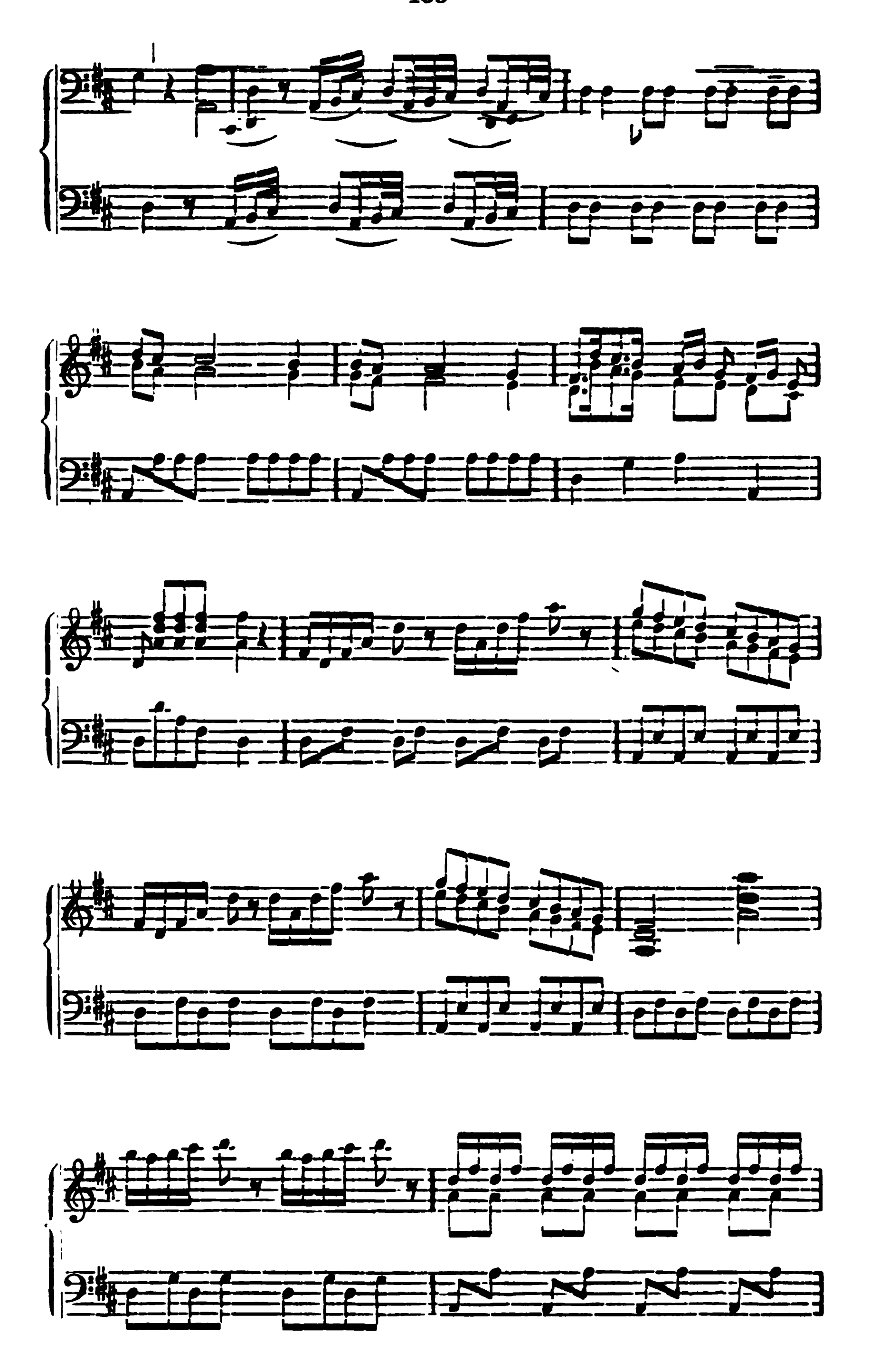



p
ff
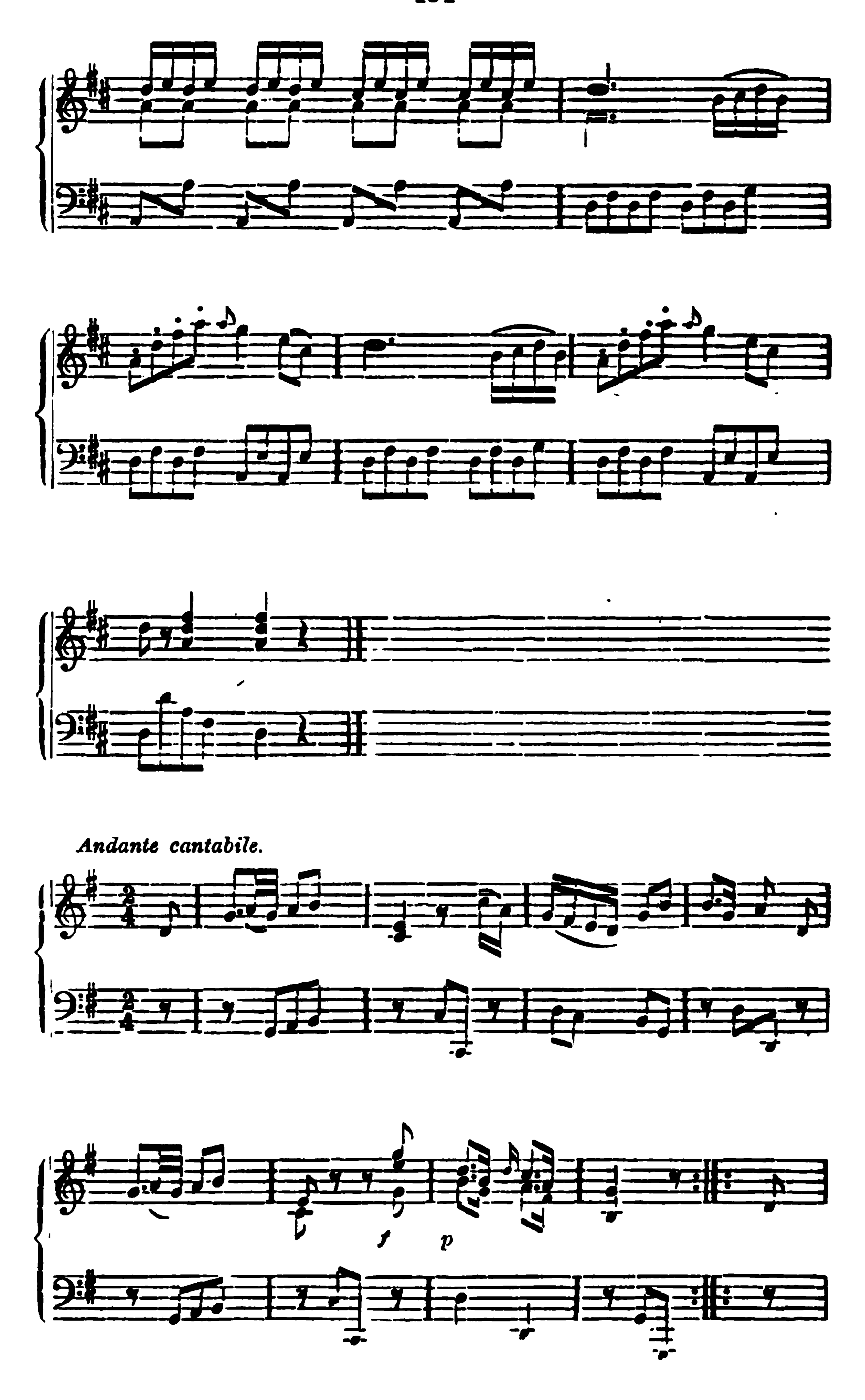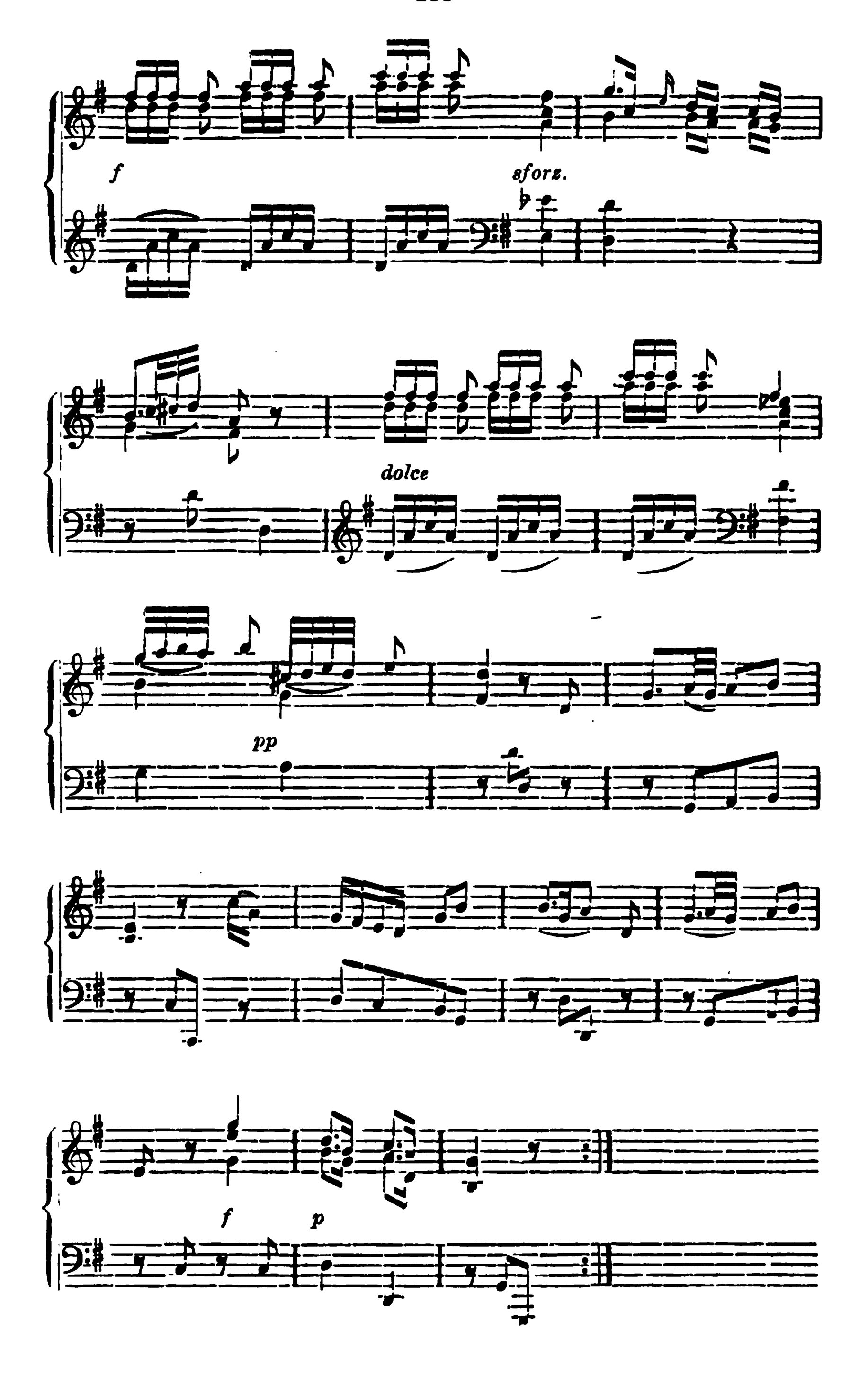


f
p
f
p
f
p
f
p
f
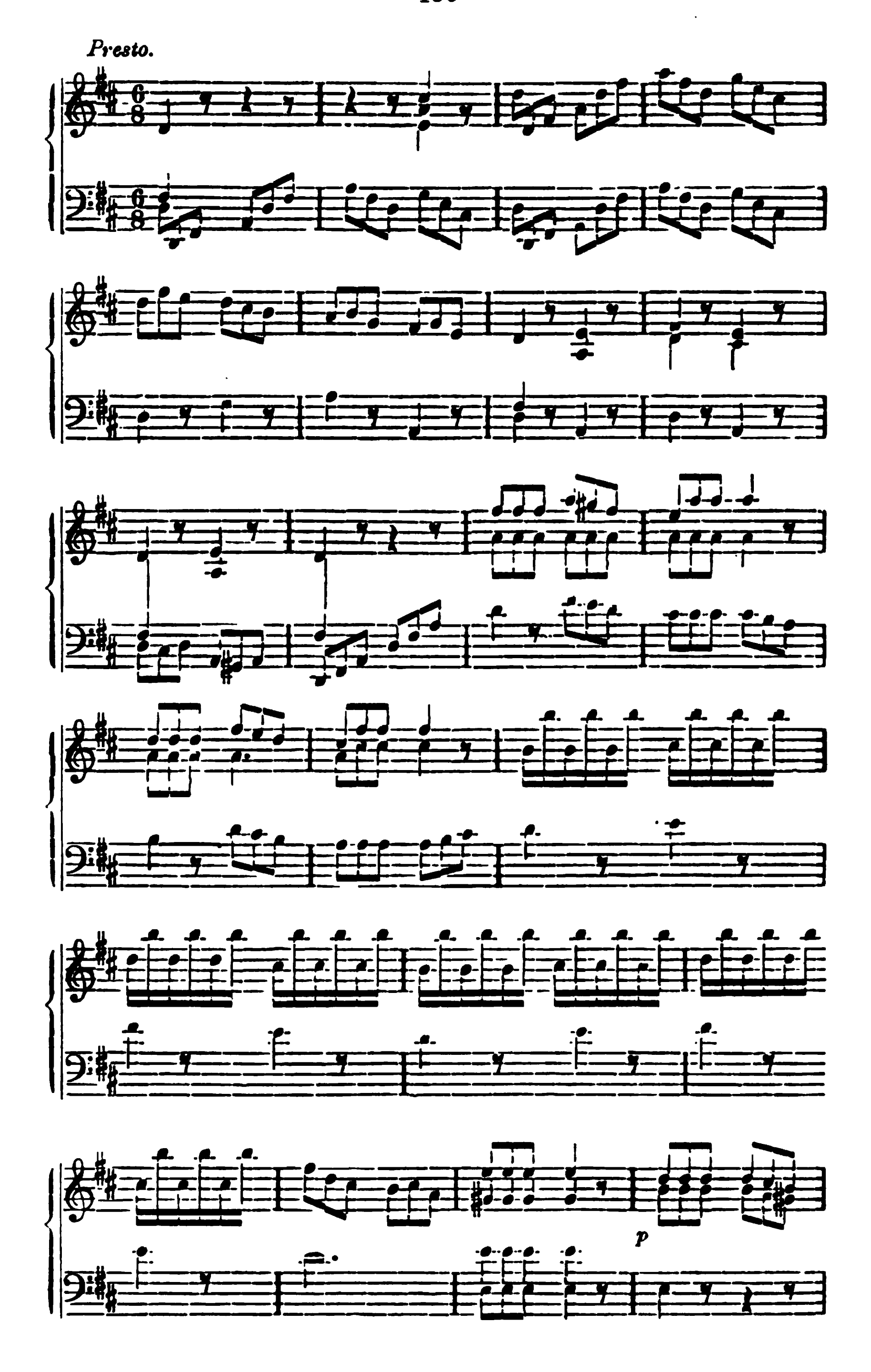


f
p
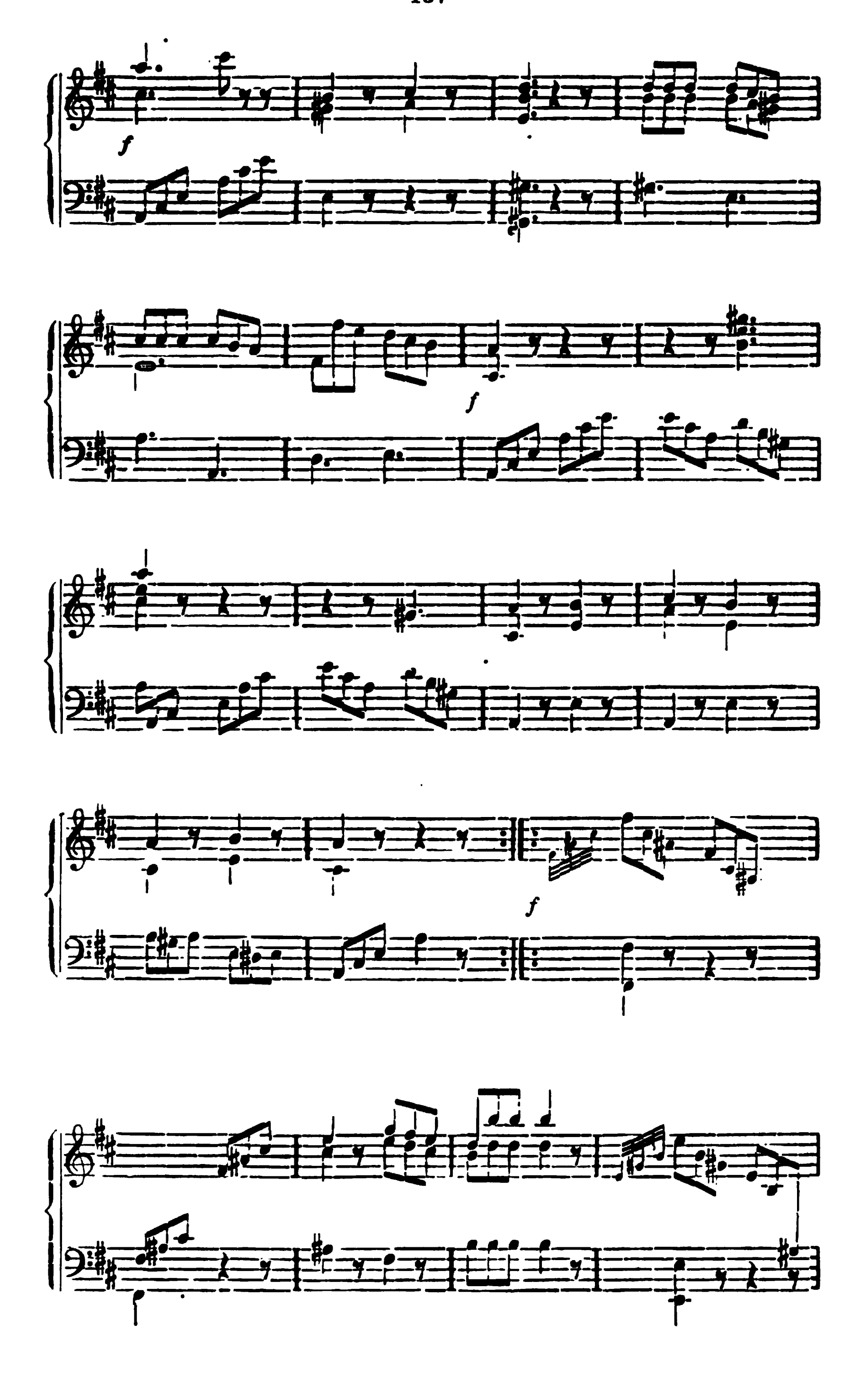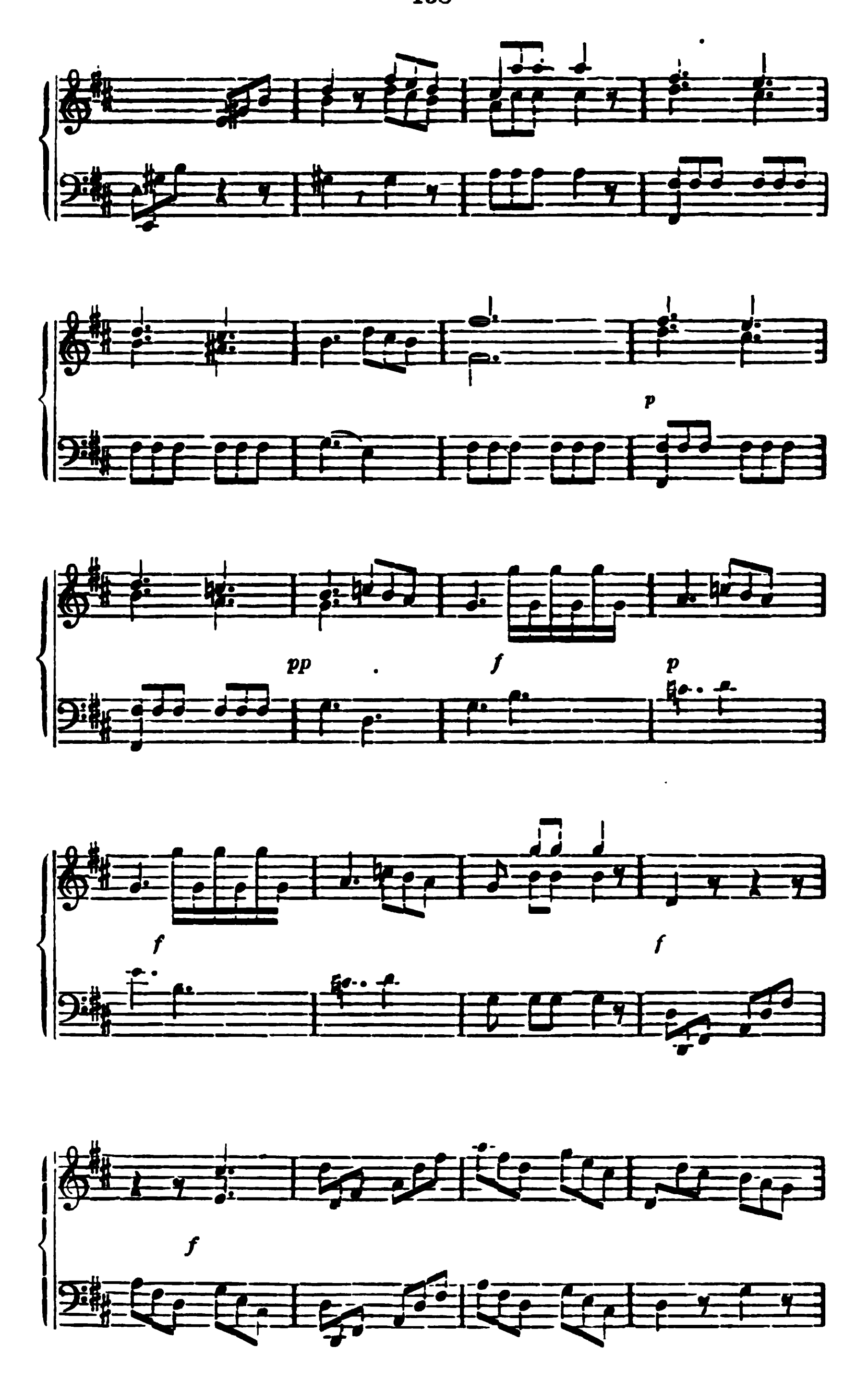



Andante cantabile.
f
p
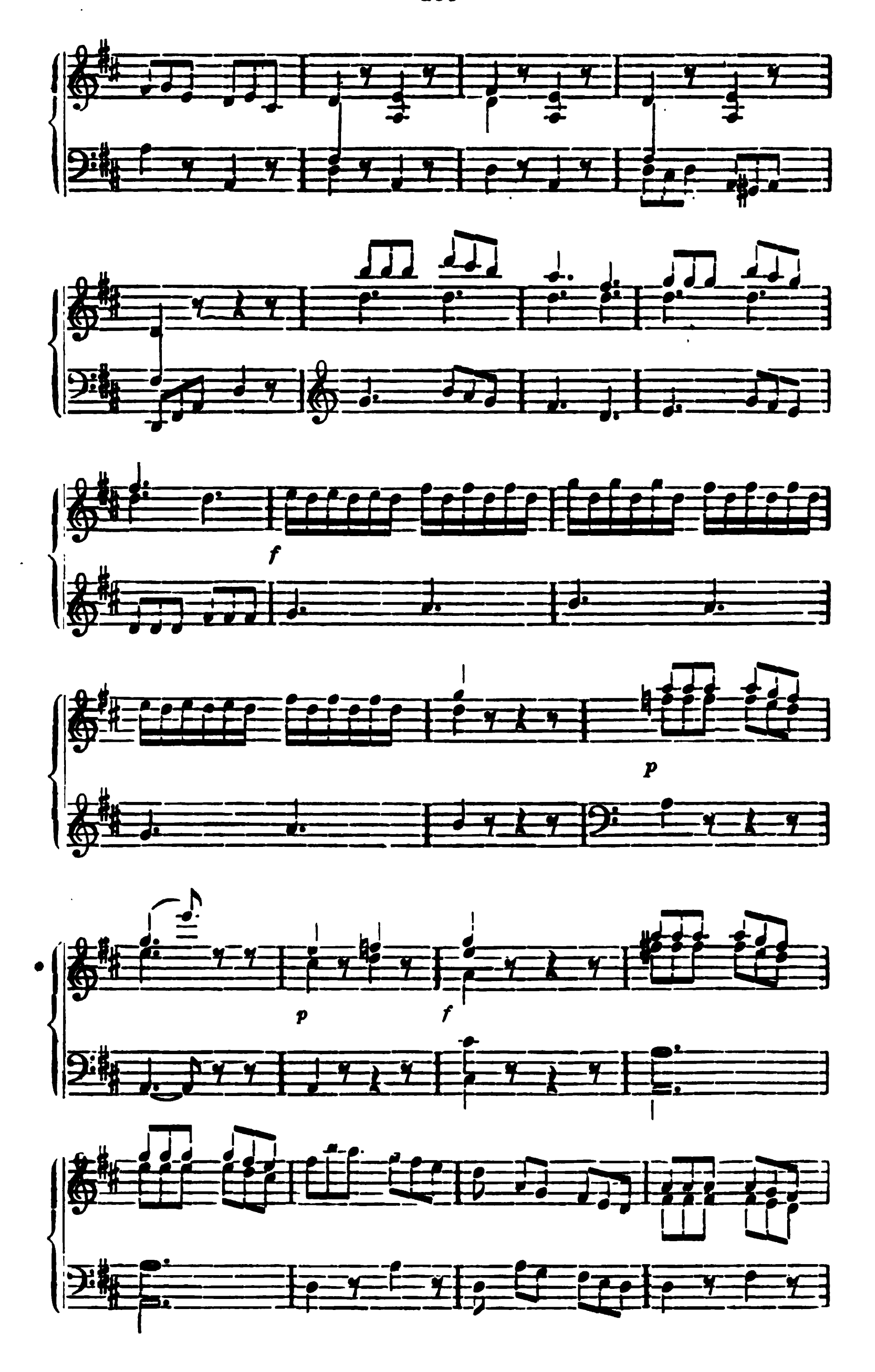

f
sforz.
dolce
pp
f
p
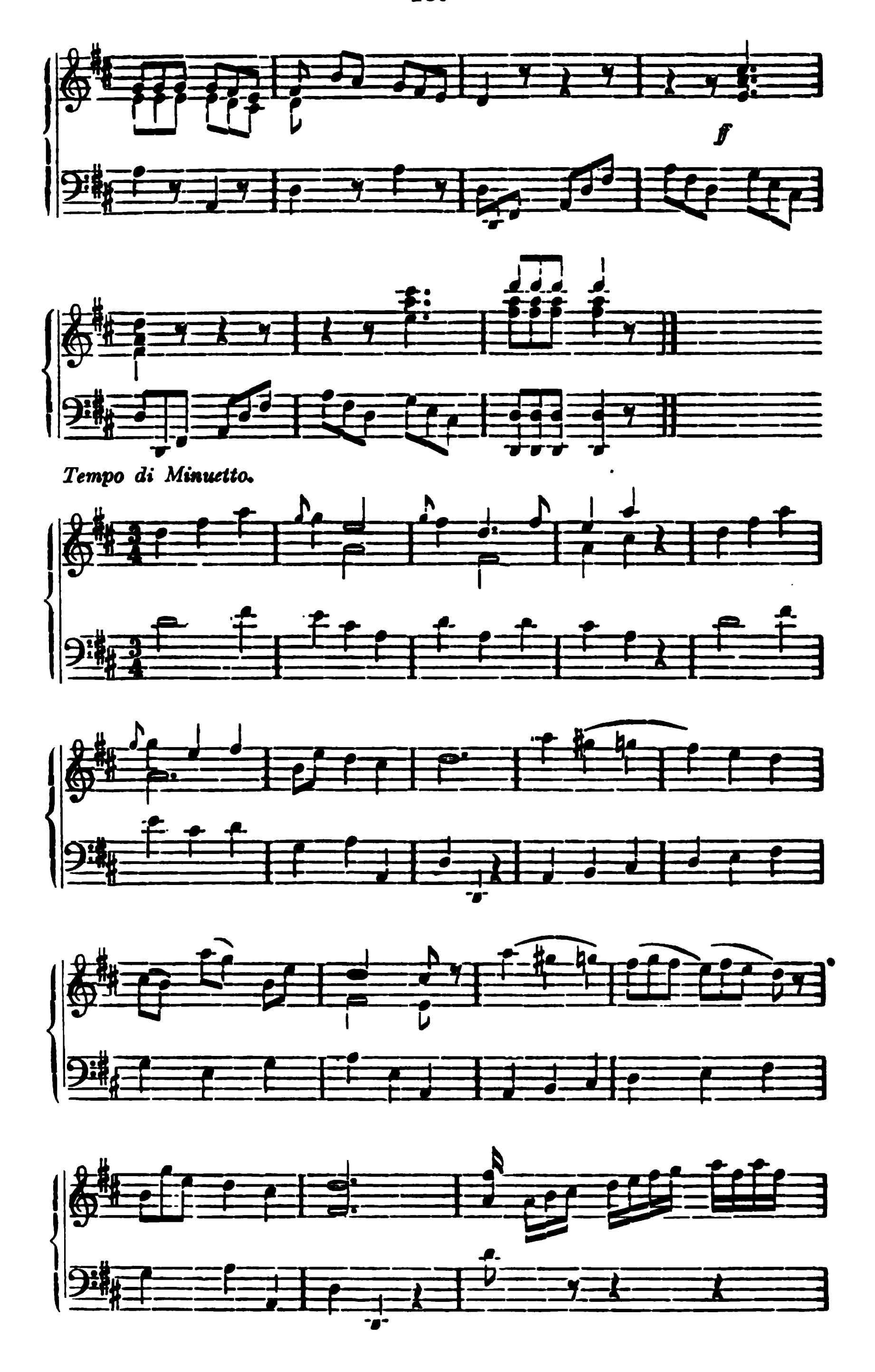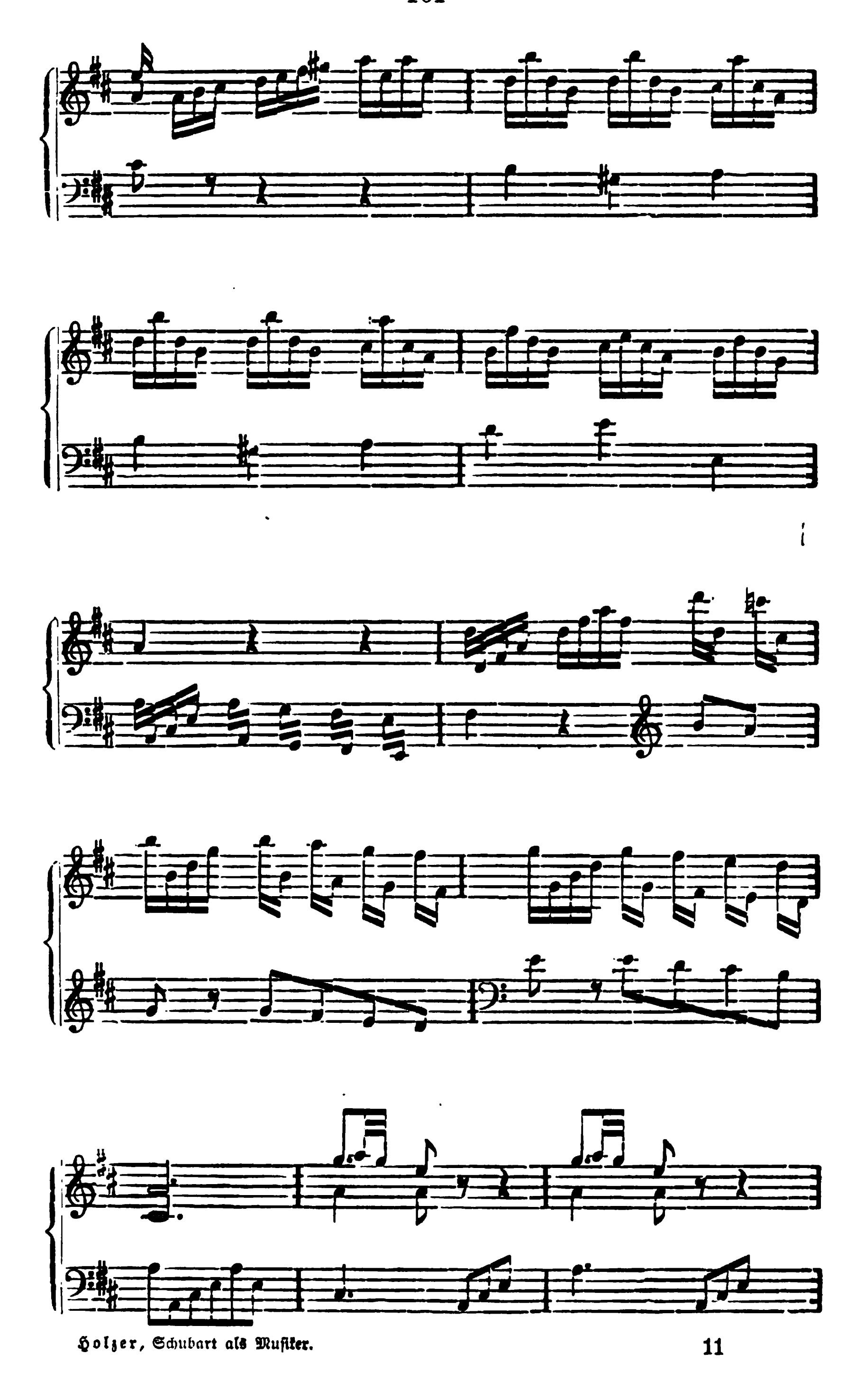


Presto.
p
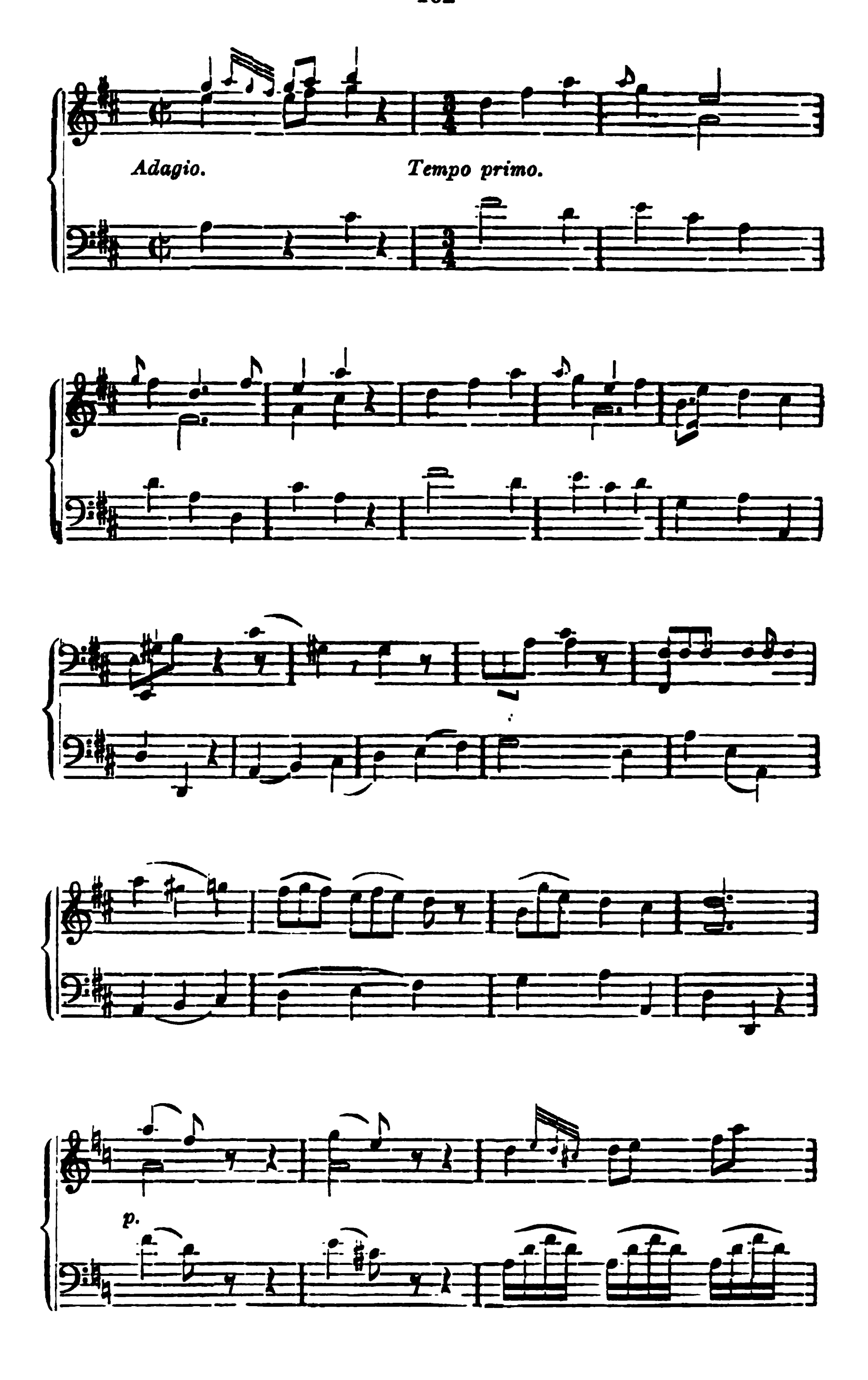

f
f
f


p
pp
f
p
f
f
f
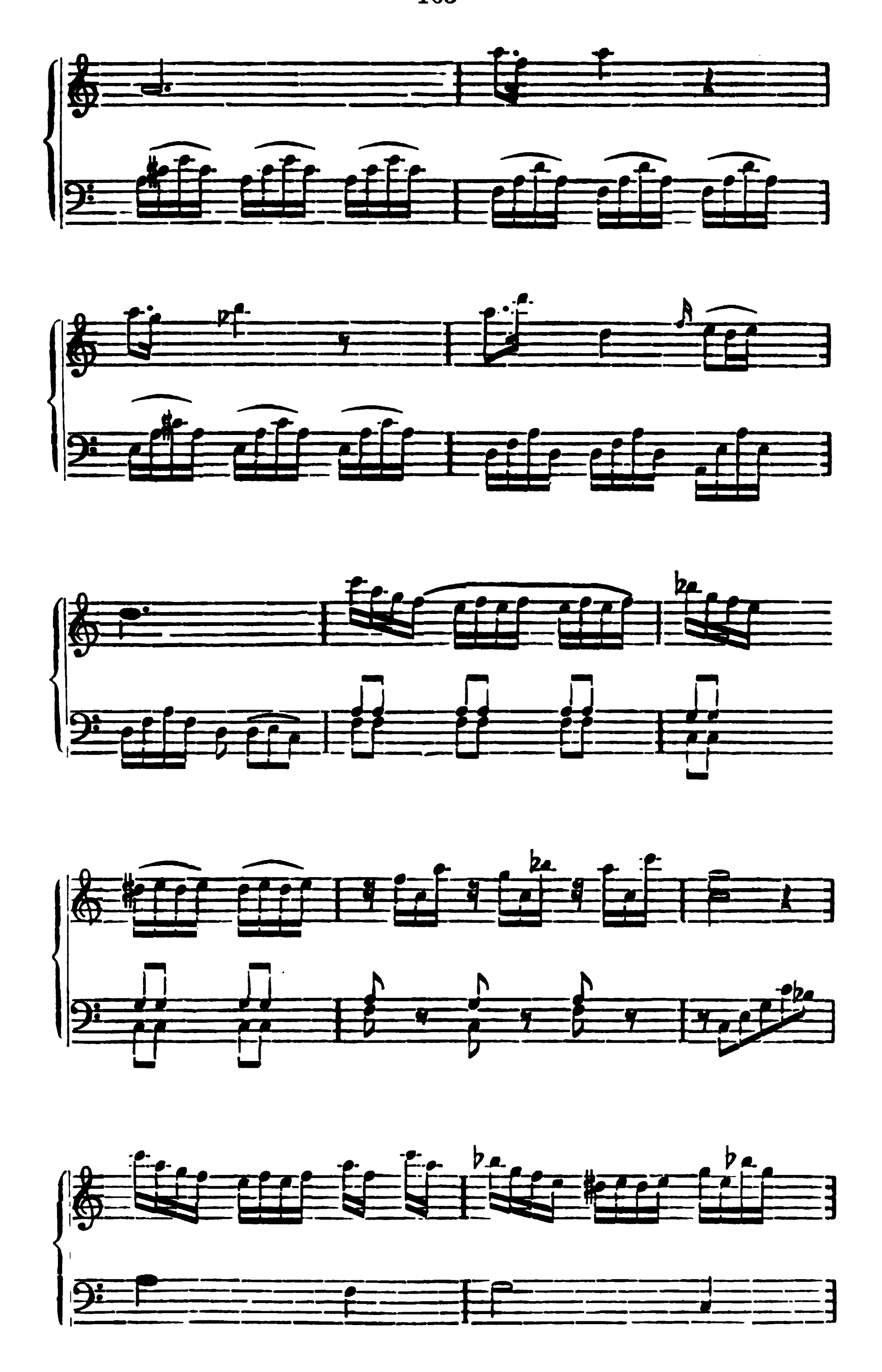

f
p
p
f
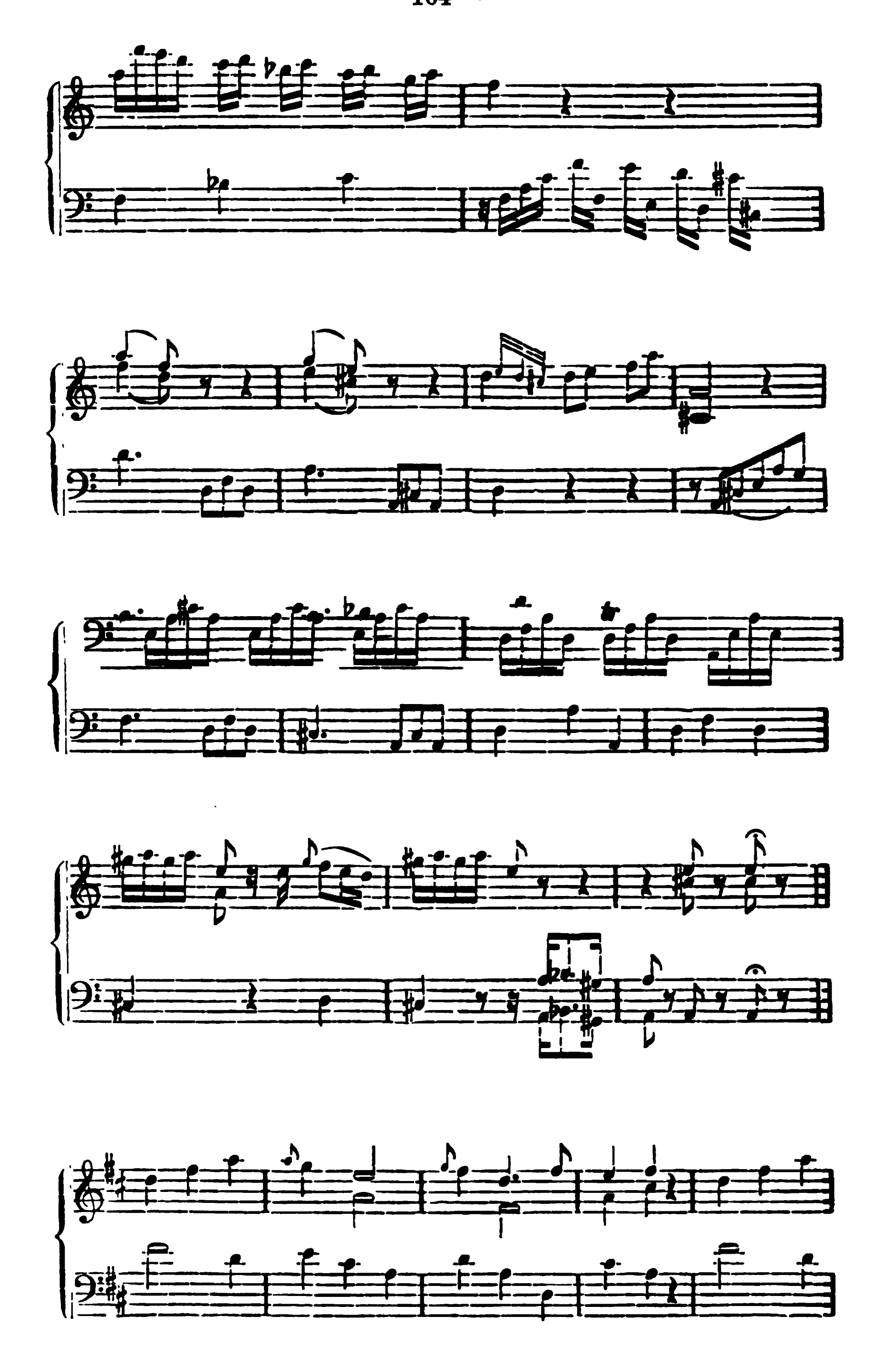

ff
Tempo di Minuetto.
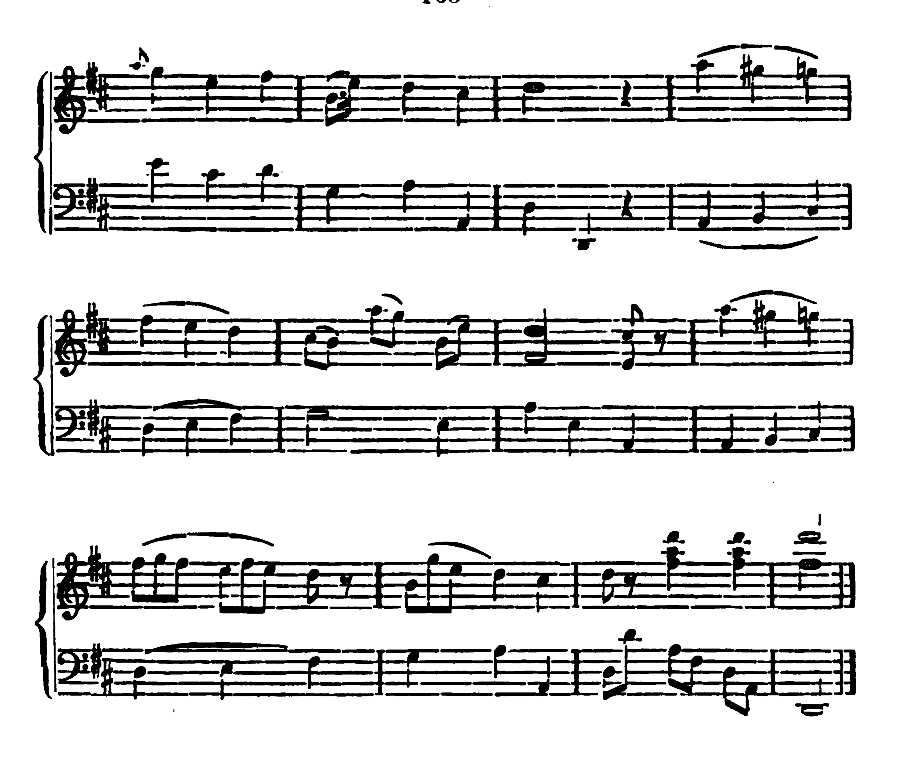




Adagio.
Tempo primo.
p.
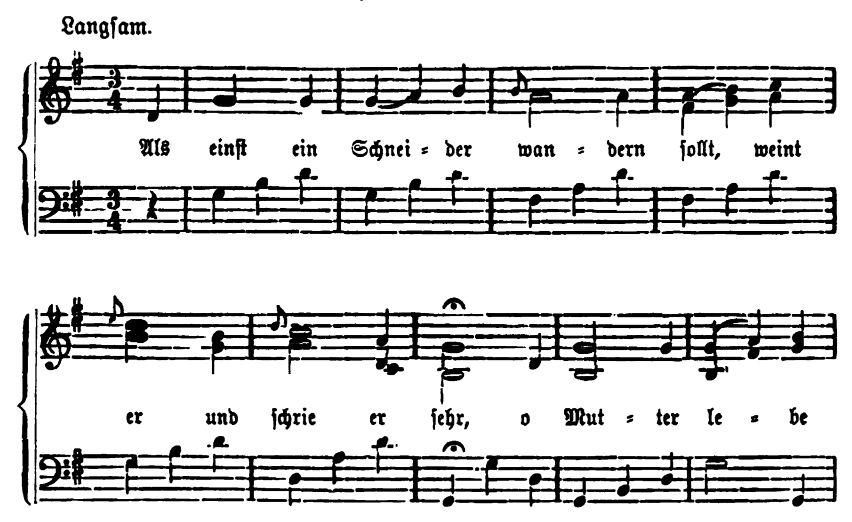


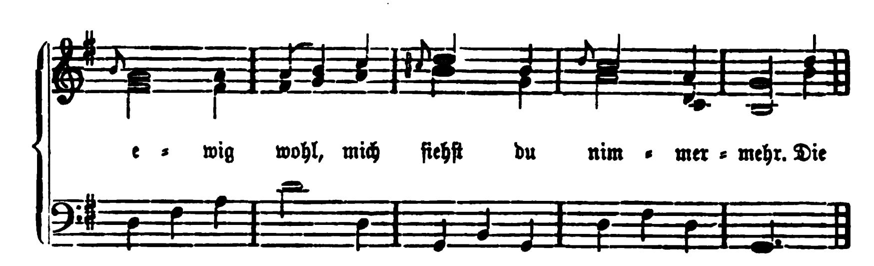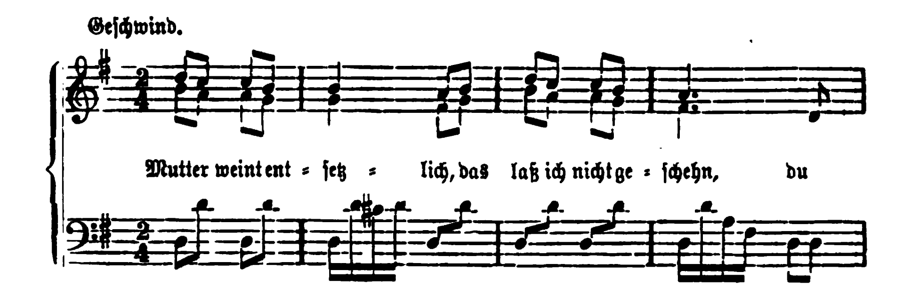




Schneider-Lied.
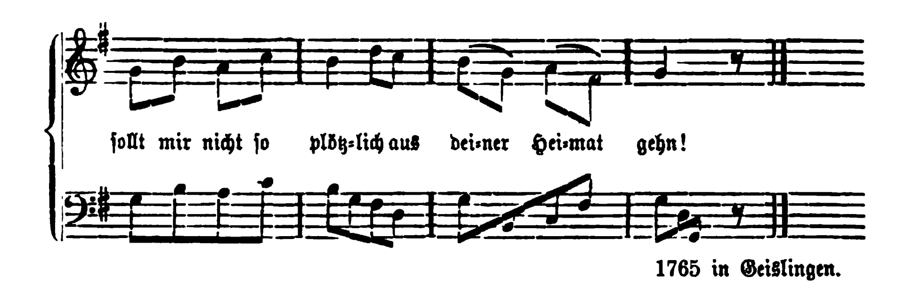
Langsam.





Geschwind.
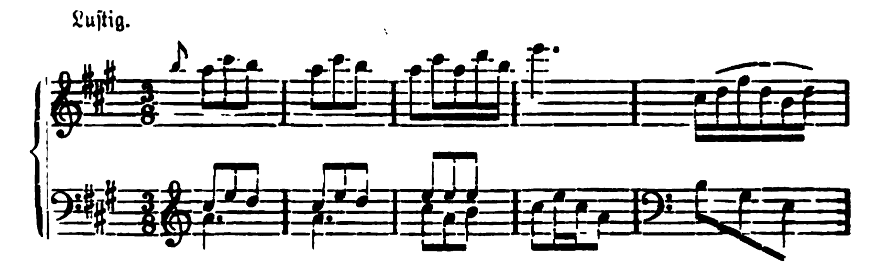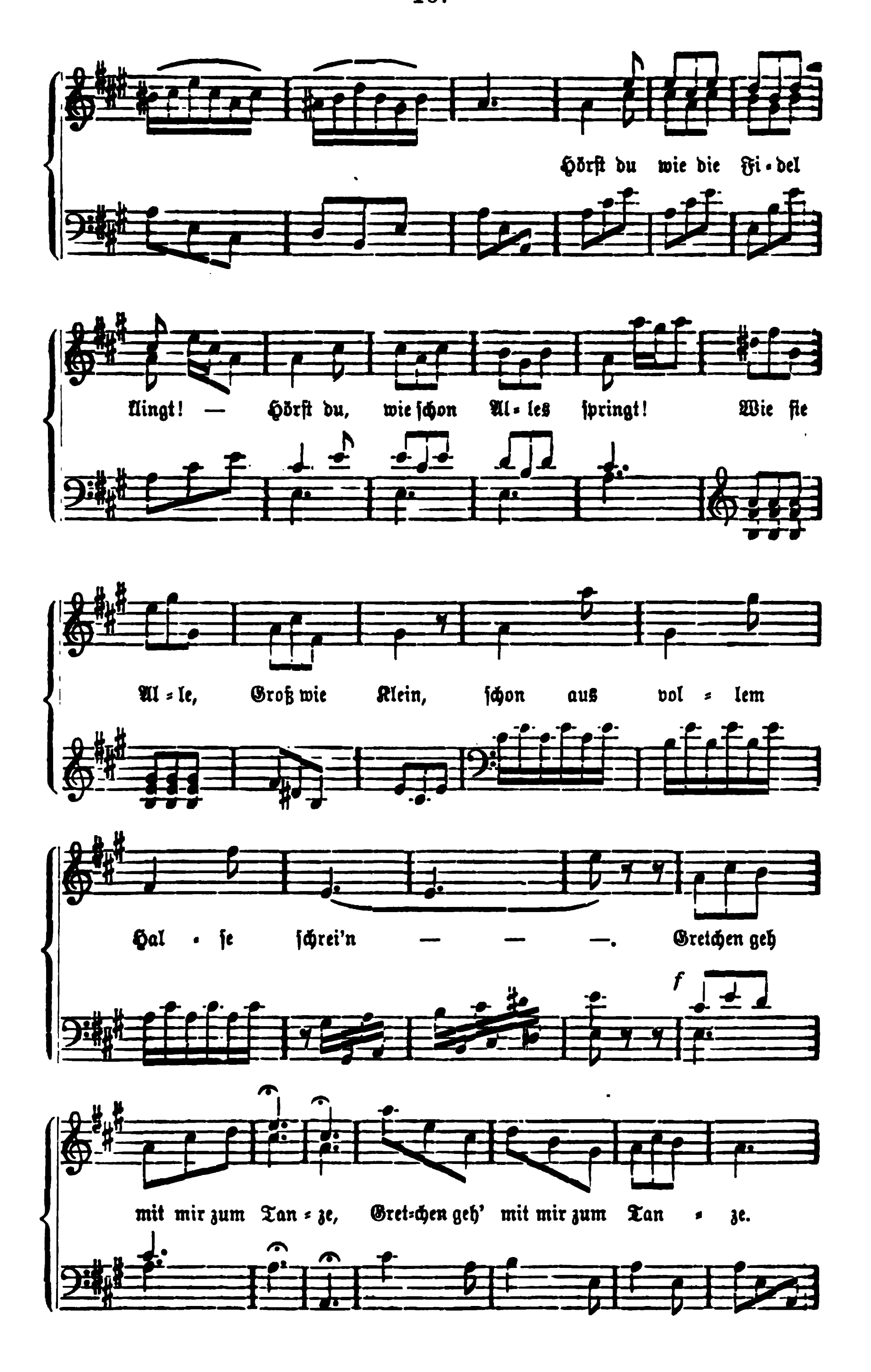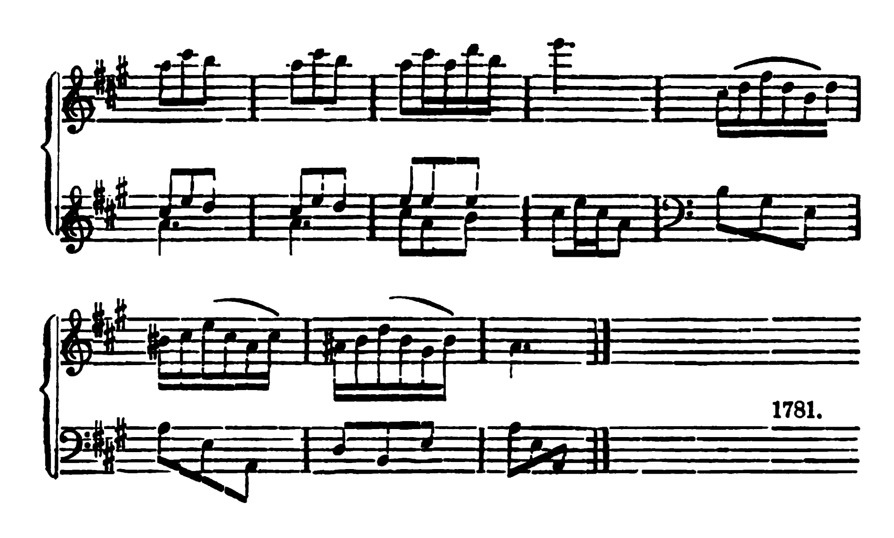




1765 in Geislingen.

Gretchen.
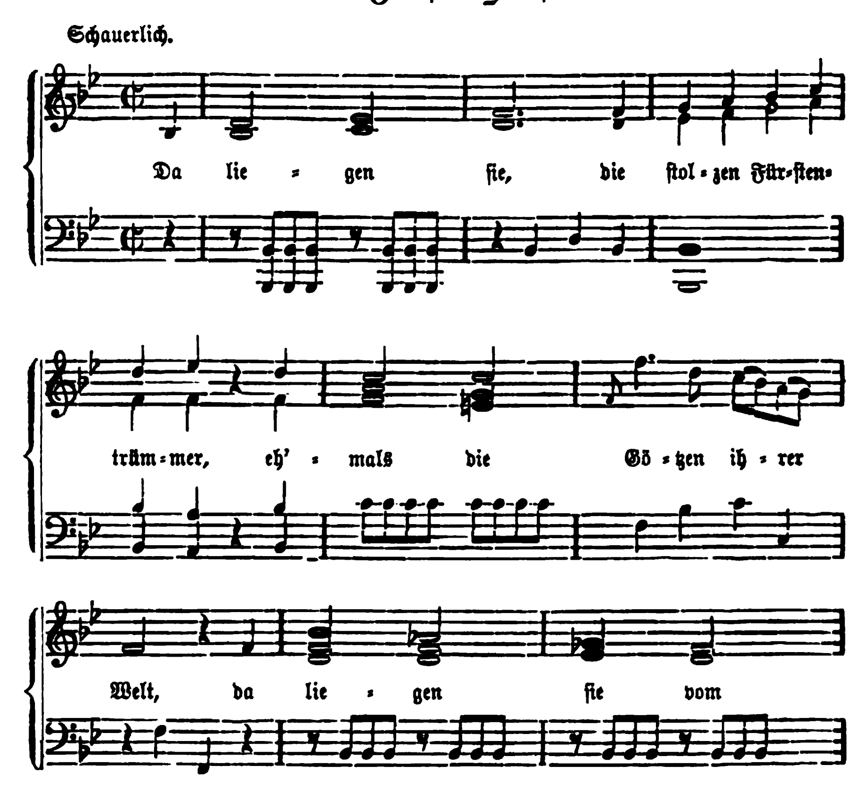
Lustig.

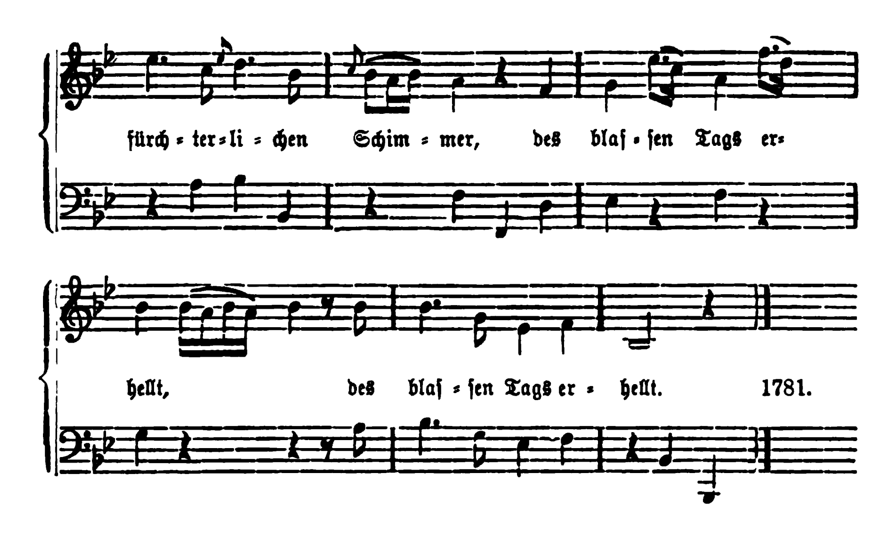



Hörst du wie die Fi - del
klingt! — Hörst du, wie schon Al - les springt! Wie sie
Al - le, Groß wie Klein, schon aus vol - lem
Hal - se schrei'n — — —. Gretchen geh
mit mir zum Tan - ze, Gret-chen geh' mit mir zum Tan - ze.

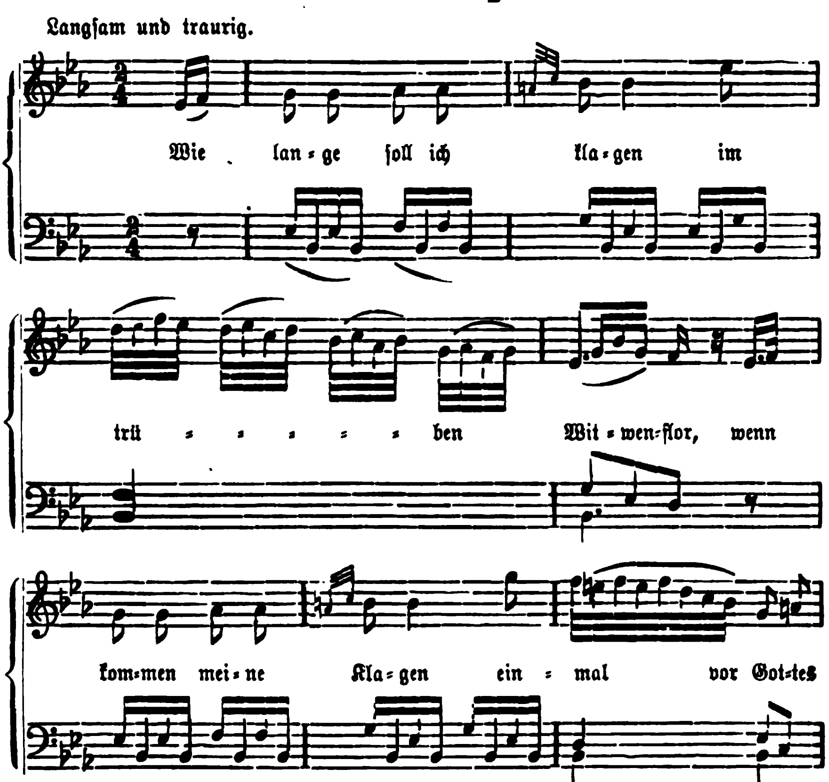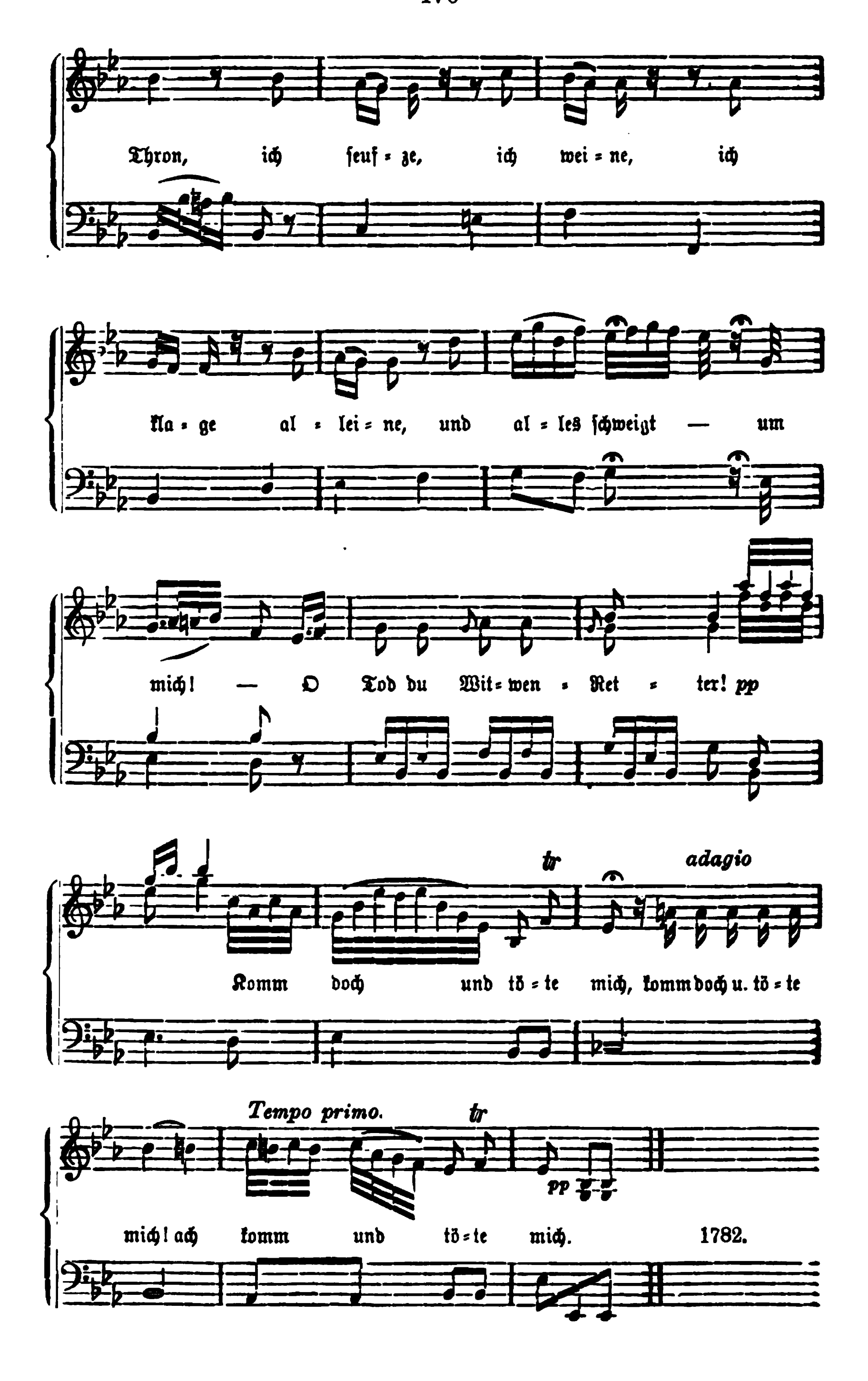


Die Fürstengruft.
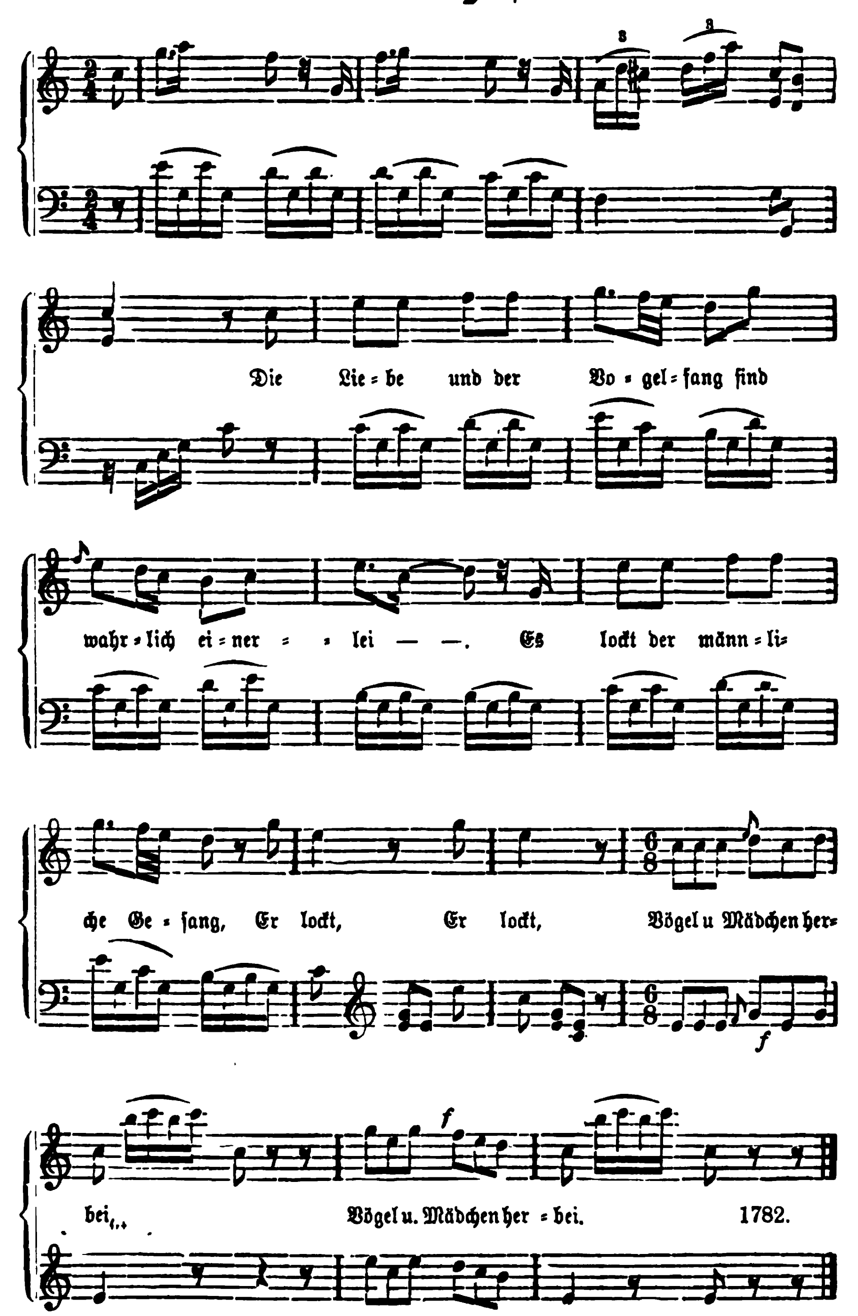




Witwen-Klage.
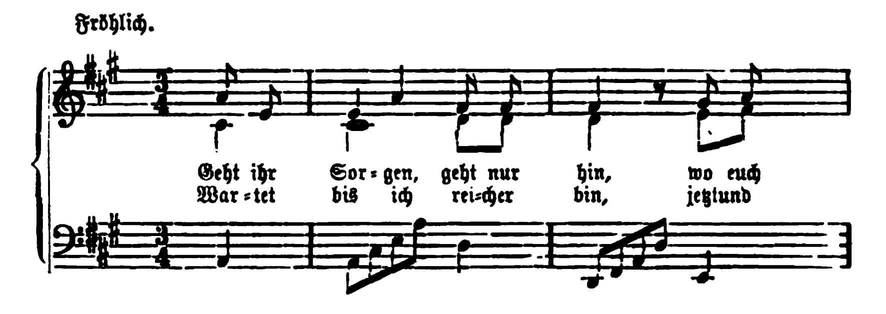



Thron, ich seuf = ze, ich wei = ne, ich
kla = ge al = lei = ne, und al = les schweigt — um
mich! — O Tod du Wit = wen = Ret = ter! pp
tr adagio
Komm doch und tö = te mich, komm doch u. tö = te
Tempo primo. tr
mich! ach komm und tö = te mich.
pp
1782.
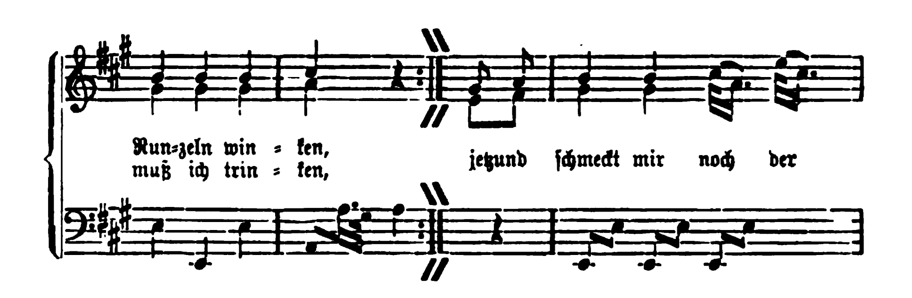
Lied eines Vogelstellers.
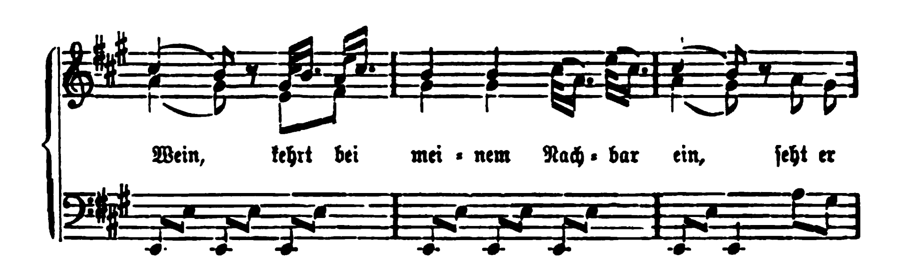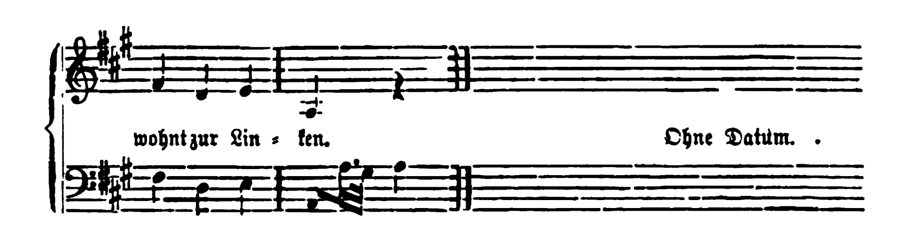


Trinklied.

Fröhlich.
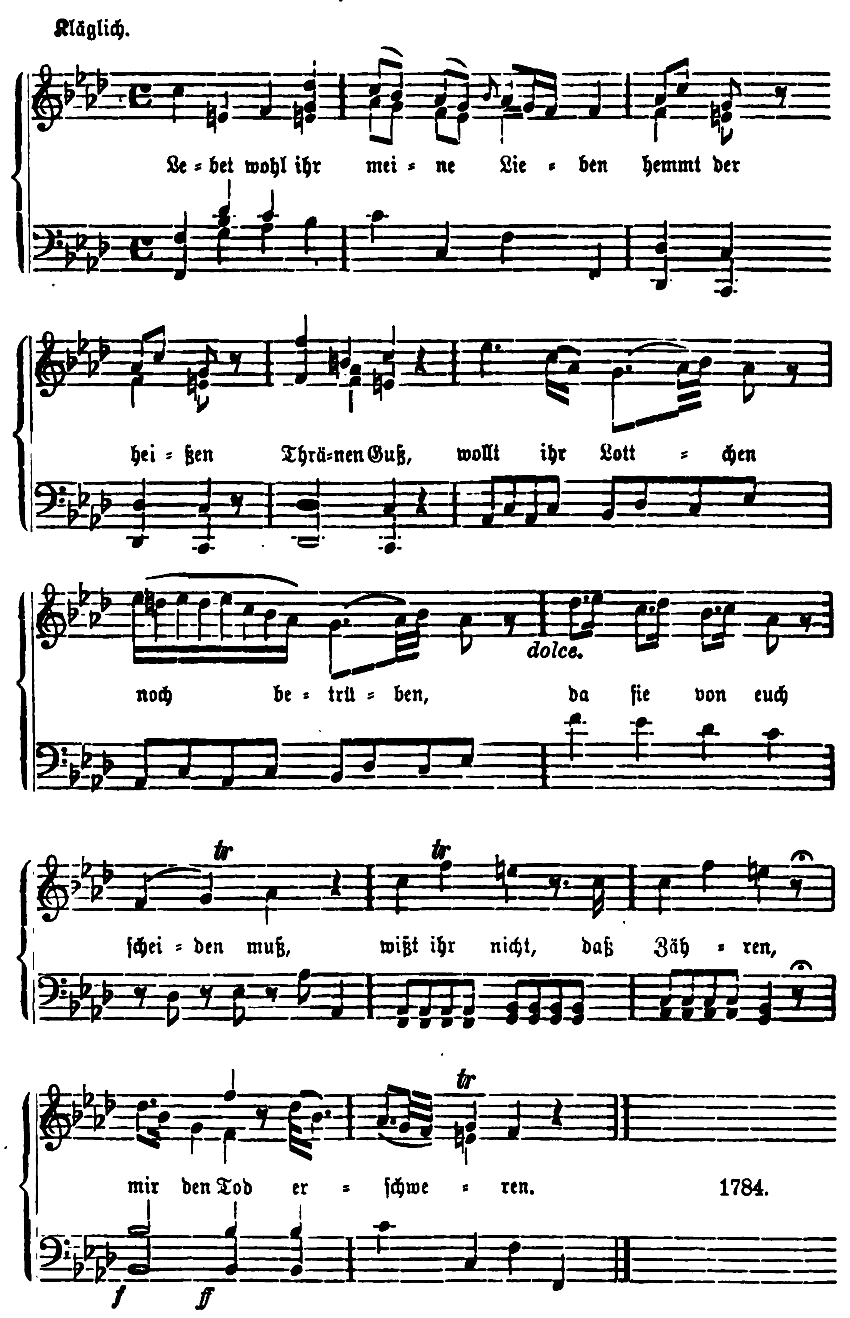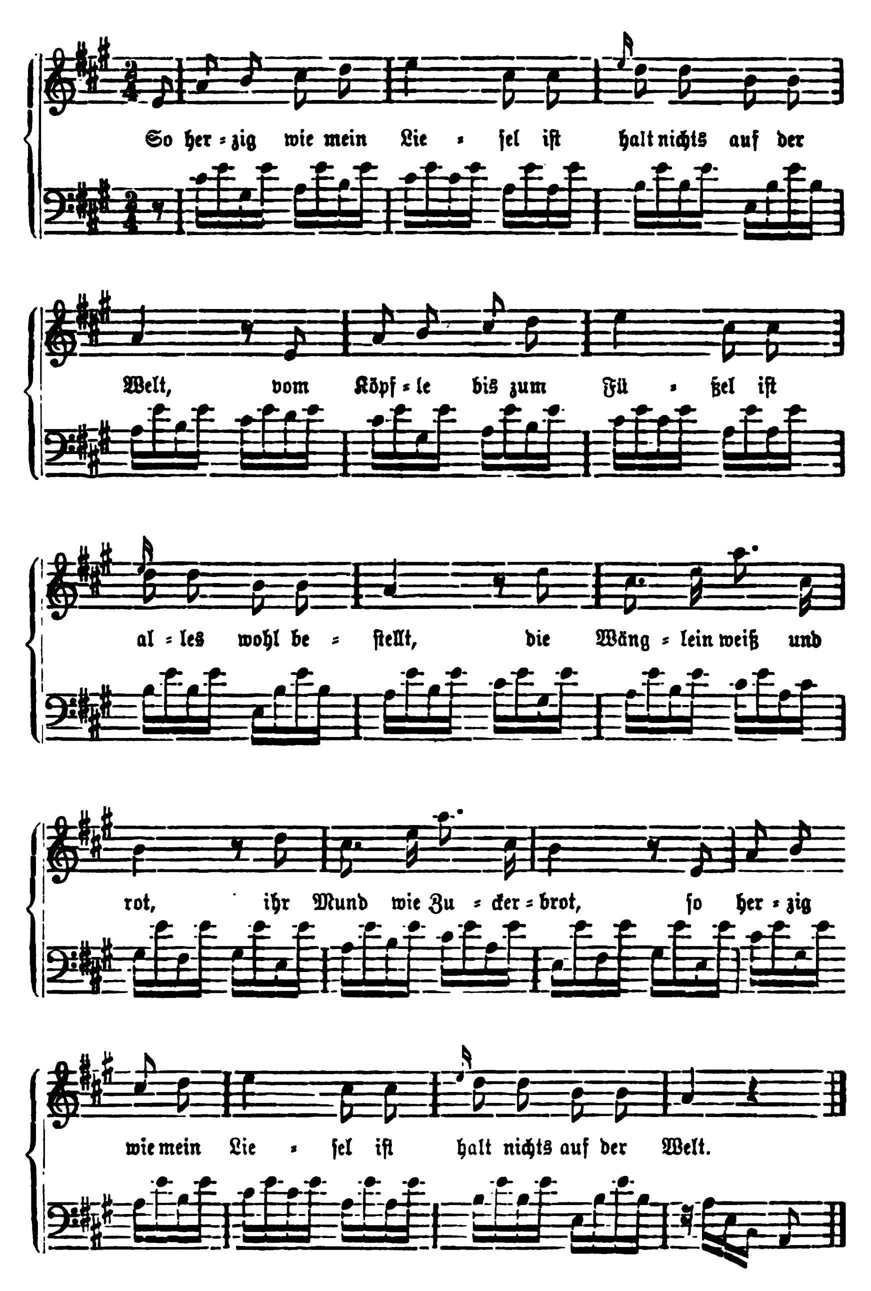








Ohne Datum.

Die sterbende Lotte.
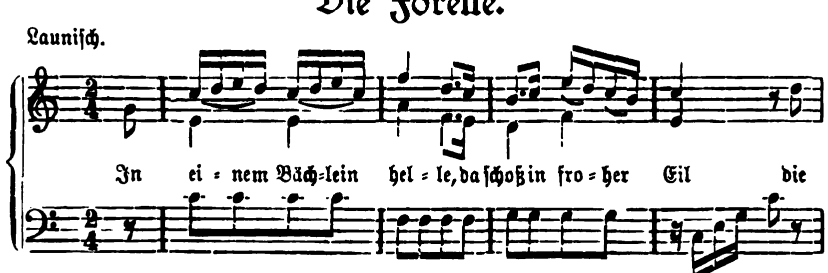


Schwäbisches Bauernlied.



Erstes Kaplied.

Auf, auf ihr Brü = der und seid stark der Ab = schieds = tag ist da. Schwer liegt es auf der See = le schwer, wir sol = len ü = ber Land und Meer ins hei = ße Af = ri = ka, ins hei = ße Af = ri = ka.

Die Forelle.



lau = ni = sche Fo = rel = le, vor = ü = ber wie ein

Pfeil vor = ü = ber wie ein Pfeil ich stand an dem Ge=

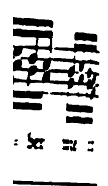
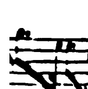
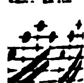
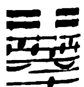
pp

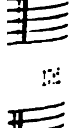
sta = de und sah in sü = ßer Ruh des mun=tern Fi = sches

Ba = de, im kla = ren Bäch = lein zu.

1782.





Index.[1]
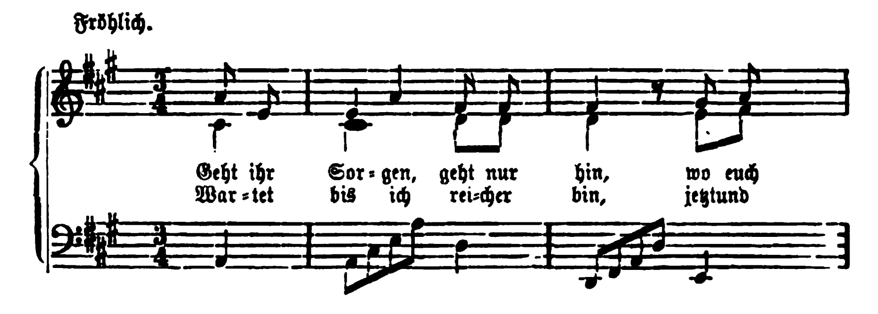
[1] Nur die wichtigsten Namen werden hier verzeichnet, insonderheit die benützte Literatur namhaft gemacht. Alle die in den Chronikauszügen aufgeführten Namen konnten natürlich nicht nochmals aufgeführt werden.
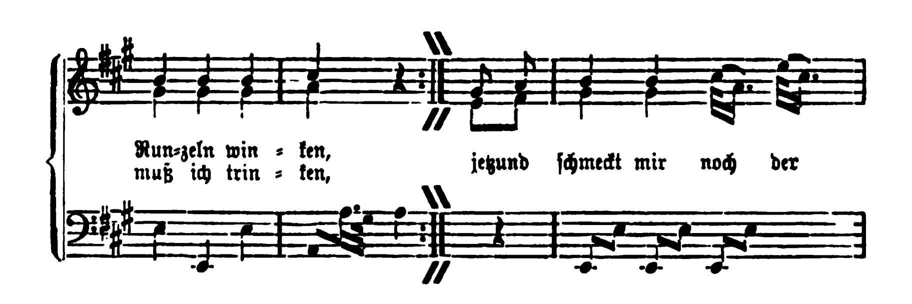
Nach Abschluß des Drucks werde ich darauf aufmerksam gemacht, daß das Steiningerbüchlein schon von K. Geiger bemerkt worden ist, Beil. z. Staatsanz. 1888, in einem Artikel, den ich auch selbst zitiere. Dies war mir sonderbarerweise entgangen, als ich mir seinerzeit den Artikel exzerpierte (schon in den Schft.); die hier abgedruckten Partien hätten aber trotzdem nicht fehlen dürfen, da die Beilage zum Staatsanz. über Württemberg hinaus nicht verbreitet ist.
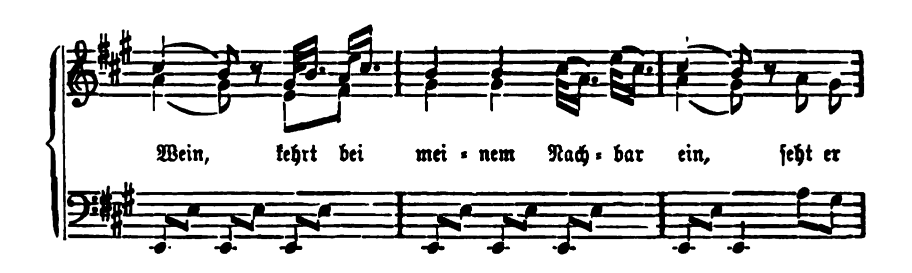
35
42
58
73 + 38
96
116
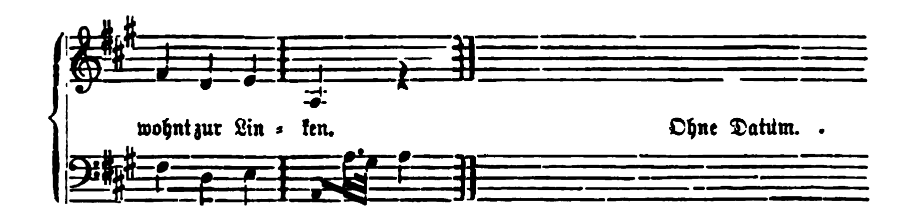
Trinklied.

Fröhlich.
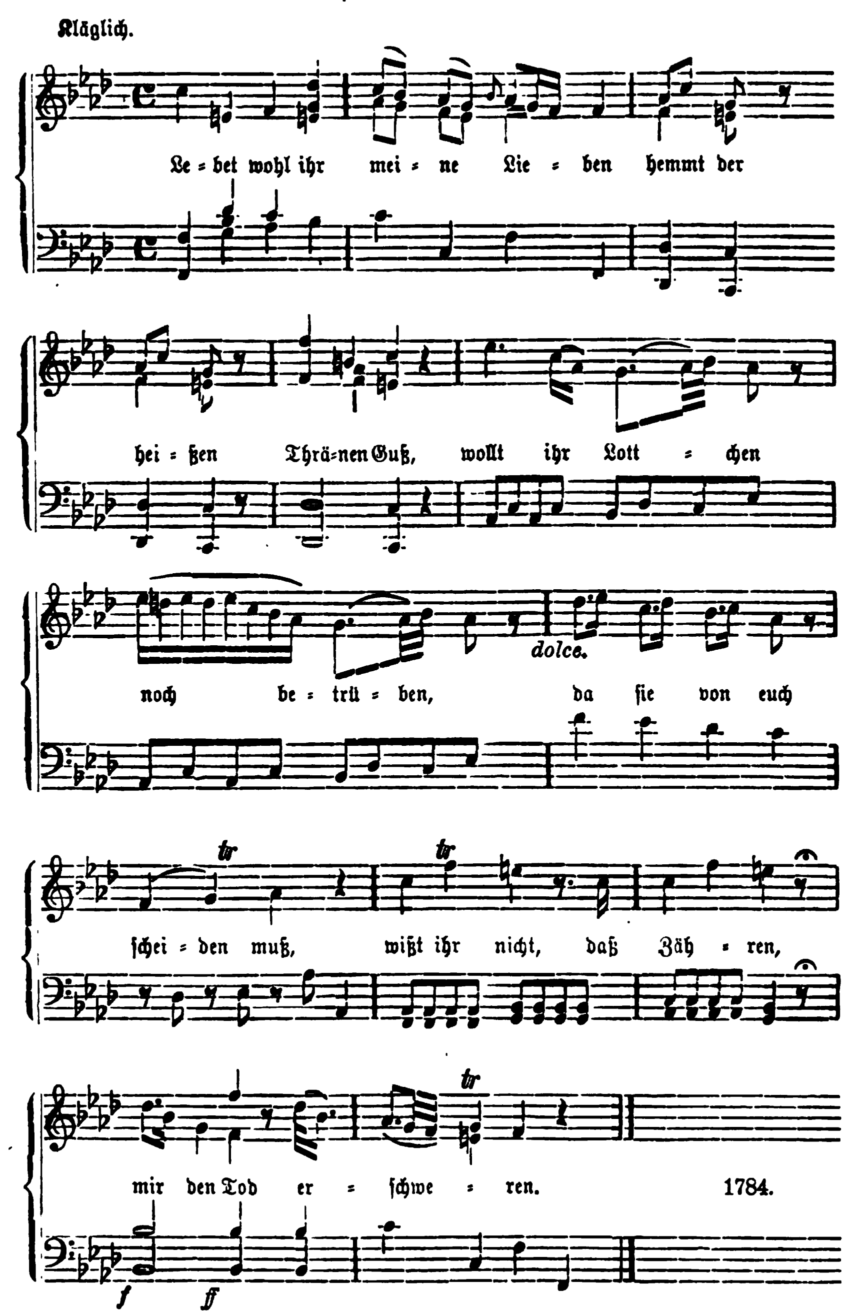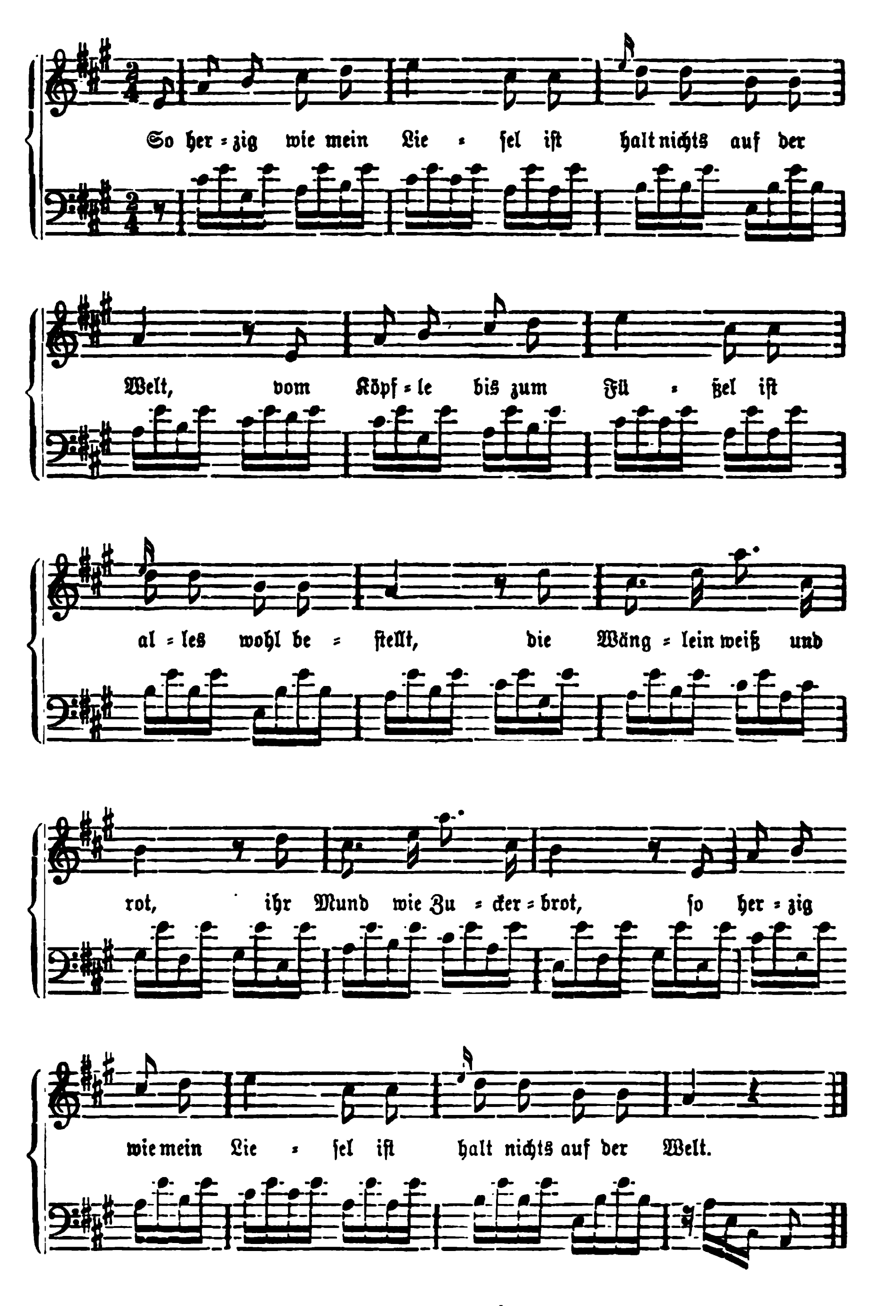








Ohne Datum.

Die sterbende Lotte.



Schwäbisches Bauernlied.



Erstes Kaplied.

Auf, auf ihr Brü - der und seid stark der Ab - schieds- tag ist da. Schwer liegt es auf der See - le schwer, wir sol - len ü - ber Land und Meer ins hei - ße Af - ri - ka, ins hei - ße Af - ri - ka.

Die Forelle.
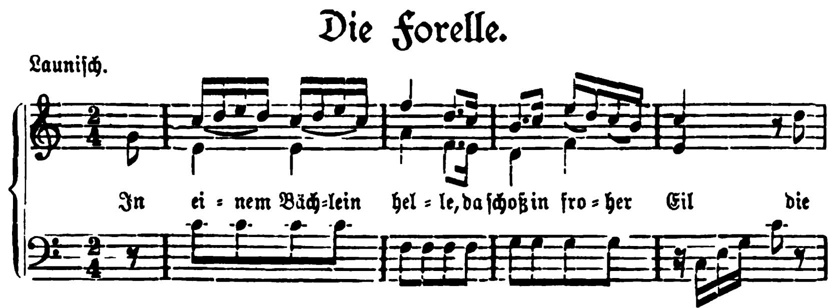
Launisch.

